P.R. [Be - Giornale storico...]

UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY

SHL
WITHDRAWN

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

—

VOLUME CXXVIII

1951

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

CARLO CALCATERRA - FERDINANDO NERI
VINCENZO PERNICONE - GIUSEPPE VIDOSSI

VOLUME CXXVIII

CASA EDITRICE G. CHIANTORE - TORINO
1951

SHL
WITHDRAWN

PROPRIETÀ LETTERARIA

VINCENZO BONA - TORINO

WITHDRAWN

NOTE SULLA FORTUNA DEL PETRARCA IN FRANCIA NELLA PRIMA METÀ DEL CINQUECENTO

II. – LE TRADUZIONI DEI «TRIONFI»

Il valore artistico e il significato culturale dei *Trionfi* furono tenuti ben vivi nella memoria dei letterati francesi dell'inizio del Cinquecento attraverso due tradizioni letterarie, differenti per natura ma uguali d'importanza. Da un lato ebbe un significato sicuro e grande influenza la continuata diffusione di alcuni versi latini che erano stati giudicati, durante il sec. XV, una vera e propria sintesi dell'opera petrarchesca. In verità quei versi, anche ad un esame superficiale, si rivelano dei semplici *argumenta* che, secondo una consuetudine medievale, devono essere stati preposti, all'inizio del sec. XV, a ciascun capitolo dei *Trionfi* da un lettore per ora non identificato. Tuttavia poichè essi furono in seguito, per vicende non chiare, distaccati dall'opera e abbandonati ad una loro autonomia, curiosa quanto per ora inspiegabile, per tutto un secolo passarono, come si vedrà, da autore ad autore, abbelliti del titolo e della gloria dei *Trionfi*. Ed è così che pochi e poveri versi contribuirono, in modo certo non degno, a tener desto il ricordo almeno del titolo dell'opera del Petrarca in un periodo in cui pochi dei letterati francesi si avvicinarono direttamente a quella poesia.

Da un altro lato, ed in modo ben più vasto e profondo, l'arrivo in Francia da sicure sedi italiane, di alcuni pregevoli manoscritti miniati delle opere volgari del nostro poeta provocò, proprio attorno ai *Trionfi*, già nell'ultimo decennio del sec. XV e poi subito nei primi anni del nuovo

secolo, un rinnovato quanto fortunato interesse che se prima fu soltanto di carattere artistico, poi diventò tutto di impronta nettamente letteraria. Per quanto in molti altri modi e per i più impensati motivi, il nome e questa opera del Petrarca ritornassero alla memoria dei letterati francesi di quel periodo, credo tuttavia che soprattutto per merito di queste due principali correnti, in modo se non esclusivo certo generale, si rinnovassero tanto il ricordo quanto l'ammirazione per i *Trionfi*. Attraverso queste due vie venne il primo invito alla lettura di quella alta poesia e si manifestò il desiderio di introdursi sempre più nella ricca selva di una erudizione storica che tanto appagava il gusto letterario francese di quegli anni. È pertanto utile illustrare con maggior precisione come queste due correnti culturali, piccoli ruscelli del grande fiume italiano che in quel periodo innonda la Francia, si siano manifestate nella realtà all'inizio del Cinquecento onde giustificare questo più ampio interesse per i *Trionfi* e quindi spiegare quali esigenze di gusto e di cultura siano all'origine di quelle traduzioni che, nei decenni seguenti, verranno pubblicate in Francia con una frequenza non priva di una sua sicura importanza storica.

1° – *Supposte traduzioni dei «Trionfi» in Francia nel sec. XV.*

Quando verso il 1530 Simon Bourgouyn offre ai francesi la prima traduzione in versi dei *Trionfi*, egli fa precedere ad ogni capitolo alcuni distici latini che, in modo tutto superficiale, vorrebbero precisare il significato vero del testo poetico. Il fatto, per sè non singolare, potrebbe essere interpretato come una preoccupazione del traduttore di sintetizzare, secondo una maniera altamente umanistica, un insegnamento che si voleva più che letterario, morale. Ma se questo è forse vero per i *rondeaux* che liberamente svolgono i concetti dei versi latini e che sono presumibilmente da attribuirsi allo stesso Bourgouyn, non

altrettanto si può dire per le composizioni non in lingua volgare. Ora la provenienza e l'origine di queste lascierebbero dubbiosi se una tradizione, abbastanza nota nel suo sviluppo quattrocentesco, non ci assicurasse che proprio quei versi rappresentavano quanto di più accessibile circa i *Trionfi* era diffuso in Francia durante il sec. XV. L'attribuzione rimase per tanto tempo così poco discussa che ancora recentemente alcuni studiosi dissero questi versi un sunto dell'opera petrarchesca e nella loro diffusione credettero di poter fissare la fortuna dell'opera stessa nel Quattrocento (1). A mia conoscenza, soltanto il Kastner (2), dopo un attento esame dei manoscritti, ha fatto con precisione osservare quanta inesattezza contenga il giudizio che vorrebbe vedere in questi distici latini una sintesi di tanti gloriosi versi del Petrarca. È chiaro che fra gli uni e gli altri non vi è che un labile rapporto di contenuto, mentre in modo preciso un richiamo esatto esiste soltanto nei titoli che sono ripetuti nella composizione francese con la concisione latina voluta dal Petrarca. Si può pensare che sia stata questa identità di titoli a sviare gli studiosi, ma si deve aggiungere che tale sviamento fu favorito precisamente da due letterati francesi della seconda metà del '400 i quali, parafrasando quei versi, li vollero sempre riferire in modo assoluto al Petrarca.

Incominciò per primo Jean Robertet che per essere stato amico e gradito ospite di Charles d'Orléans, è probabile che proprio dall'amabile duca abbia appreso ad am-

---

(1) Cfr. G. Raynaud, *Rondeaux et autres poésies du XV^e siècle*, Parigi, 1899: *Introduction*, p. xxx; E. Droz, *Notice sur un manuscrit ignoré de la Bibliothèque Nationale: imprimés Vélin 2231, XV^e siècle* in *Romania*, XLX (1918-19), pp. 511-513; N. Dupire, *Jean Molinet, la vie, les œuvres*, Parigi, 1932, p. 125; Id., *Étude critique des manuscrits et éditions des poésies de Jean Molinet*, Parigi, 1932, p. 21; H. Guy, *Histoire de la poésie française du XVI^e siècle, L'École des rhétoriqueurs*, Parigi, 1910, p. 27 e p. 54.

(2) L. E. Kastner, *A propos d'une prétendue traduction française des Triomphes de Pétrarque* in *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. XXX (1906), pp. 574-577.

mirare le opere del poeta italiano (1). Egli, come si vedrà, fu attento lettore dei *Trionfi* e quindi è lecito supporre che con perfetta conoscenza di causa si richiamasse al Petrarca a proposito della parafrasi francese dei versi latini ricordati. Infatti il ms. della Bibl. Naz. di Parigi, fonds fr., n. 1717 riporta questi versi accompagnati da alcune ottave del Robertet che, ben lontane dall'essere una prima traduzione francese dei *Trionfi*, sono una amplificazione dei concetti morali e delle allusioni storiche che l'ignoto versificatore aveva espresso metricamente in latino e in modo non del tutto felice. A questo proposito basterà un solo esempio. Ecco come era stato sintetizzato in pochi versi il *Triumphus Cupidinis*:

Ecce coronati telo sternuntur amoris
Cum Iove Neptunus, cum Iove Pluto subit
Lora voluptati. Reges, imponite; sceptra
Immoderate ruunt et moderate manent.
Omnia vincit amor.

Si veda ora la parafrasi di Jean Robertet:

Cupido a de son dard prosternez
Iovis, Neptune et Pluto coronez,
Roys ensuivans folle amour et plaisante,
Eulx triumphans nonobstant leur puissance;
Princes mettez frain a voz voluptez
Car les sceptres qui sont immoderez

(1) Quale conoscenza Charles d'Orléans avesse delle opere del Petrarca è provato da una serie di testimonianze. Un esemplare del *De viris illustribus* (Bibl. Naz. di Parigi, ms. lat. n. 8570) fu comperato dal duca nel 1448 (cfr. LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*; Parigi, 1852. t. III, p. 362, nn. 6780-6781; P. CHAMPION, *Vie de Charles d'Orléans*; Parigi, 1911, p. 482). Un altro ms. della stessa opera (Bibl. Naz. di Parigi, ms. lat. n. 6069^{k}) venne eseguito per il duca da Mourard nello stesso anno (cfr. P. CHAMPION, *op. cit.*, p. 484). Ancora per Charles d'Orléans le opere del Petrarca sono miniate nel 1455 da Jean Moreau (LABORDE, *op. cit.*, t. III, n. 6773; P. CHAMPION, *op. cit.*, p. 485). Nel 1420 Bona d'Armagnac, moglie del duca, dimenticò un volume del Petrarca durante un suo viaggio a Rodez (Arch. com. di Rodez, cc. 228, fol. 20, v°; cfr. P. CHAMPION, *op. cit.*, p. 269).

Tombent tantost et ne sont point estables.
Les moderez sont fermes et durables (1).

La differenza fra i due testi deriva da una più dichiarata preoccupazione morale del compositore in francese, desideroso di precisare il concetto fondamentale già chiaro nella stesura latina e che ancora è ribadito dall'aggiunta di due nuovi versi che non saranno più riportati dagli autori seguenti e con i quali forse il Robertet volle riprendere il concetto racchiuso nel finale epigrammatico dell'ignoto versificatore:

His telis supero, Reges, mare, cydera (sic), terras
Plusque arcus noster quam Iovis arma potest (2).

Anche per le altre ottave di sua mano, Jean Robertet ha cura di premettere sempre i versi latini a cui si riferisce,

---

(1) Bibl. Naz. di Parigi, ms. fr. n. 1717, fol. 85, r°: *Ensuivent les six triomphes de Petrarque par M. Jehan Robertet, secrétaire du Roy, greffier de l'ordre et bailly d'Usson*. Supporre che egli pensasse questi versi essere una parte integrante dei *Trionfi* non è possibile poichè citerò più oltre un'altra testimonianza circa la sua conoscenza diretta dell'opera italiana.

(2) Questi versi si trovano pure riportati nei mss. seguenti della Bibl. Naz. di Parigi: fr. n. 24461, fol. 2, v°; Nouv. acq. fr. n. 10262, fol. 61, v°; fr. n. 12490, ff. 116-117. Il principe d'Essling e E. Müntz (*Pétrarque - Les études d'arts, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits, ouvrage accompagné de vingt-et-une planches tirées à part et de cent quatre-vingt onze gravures dans le texte*; Parigi, 1902, p. 271) segnalano una nuova copia del testo al fol. 207 del ms. n. 5066 della Bibl. dell'Arsenal di Parigi. Questo testo viene giudicato dagli studiosi come « la plus ancienne rédaction, « selon toute vraisemblance, des commentaires métriques français « qui accompagnent les tapisseries du Kusington et de Hampton « Court ». In verità non si tratta di altro che della riproduzione fedele della parafrasi di Jean Robertet che, per essere stata riprodotta in parecchi mss., dovette certamente essere molto diffusa nel sec. XV. Ancora questi autori segnalano (*op. cit.*, p. 272, n. 3609) un ms. dell'antica collezione La Vallière (cfr. *Catalogue de la collection La Vallière*, t. II, p. 1893) che avrebbe recato, a commento di ciascuna delle diciotto miniature, un distico in francese. Non è forse imprudente supporre che si tratti della riproduzione, anche soltanto parziale, dei versi di cui qui si discorre.

accettando di questi e traducendo la tipica concatenazione che li unisce (*omnia vincit amor*; *pudicitia vincit amorem*; *mors vincit pudicitiam*, ecc.) e che serve a dare una qualche unità alla debole composizione. Per il *Trionfo della Morte* il titolo è riportato in modo più particolareggiato (*Tertius triumphus dearum fatalium, id est mortis que pudicos pariter et impudicos sternit nullo dignitatis habito respectu*) certamente per sottolineare sempre più l'intento morale di tutta questa breve raccolta di versi.

Mentre Jean Robertet parafrasò in ottave dei versi latini che in qualche modo vorrebbero dipendere dall'opera petrarchesca, il figlio suo scrisse sullo stesso argomento sei *rondeaux*, prendendo sempre come avviamento la medesima fonte. Anche le composizioni di François Robertet non hanno altro rapporto con i *Trionfi* del Petrarca se non il preciso richiamo da essi contenuto nel titolo (1). Tuttavia l'amico di Cretin, il corrispondente di Molinet, il devoto ammiratore di Anna di Bretagna è ben più sicuro compositore di quanto non sia stato il padre suo (2). Nella parafrasi quindi egli è più libero ed anche più estroso, come apparirà evidente dalla lettura anche di uno solo dei suoi *Trionfi*:

Triumphe de Cupido.

Soubz Cupido sont prosternez les roys
Et les coronnez soubz ses piedz et charrois
Qui vont suyvant les voluptez et vices
Grans et myneurs jusques aux plus novices
N'en sont exemplz tant soient fors et roidz.
Il n'est au monde si dangereux surcrois
D'honneurs et biens estre mis en descrois
Comme l'on voit souvent les folz et nices
Soubz Cupido.

(1) Bibl. Naz. di Parigi, ms. fr. n. 1721, fol. 39, r°: « *Les Triumphes Pétrarque en rondeaulx faits par maistre François Robertet, secrétaire du roy et de monseigneur le duc de Bourbon* ». In questo caso però i versi latini non sono riportati insieme alla parafrasi francese.

(2) Cfr. H. Guy, *L'École des rhétoriqueurs*, *op. cit.*, p. 30 sgg. Per una valutazione di tutta questa poesia cfr. F. Simone, *La scuola dei rhétoriqueurs* in *Belfagor*, IV (1949), fasc. V, pp. 529-552.

Sceptres qui sont en sublimez corrois
Immoderez tombent en desarrois
Les moderez a regner sont propices;
Mettez donc frain, princes, a vos delyces
Sans plus vivre en si piteux arrois
Soubz Cupido.

A queste parafrasi dei Robertet si collegano in modo sicuro *Les six Triumphes en latin et franchois* di Jean Molinet per il fatto che anche questo poeta alterna alle sestine di sua composizione appunto i versi latini che ho indicato. Molinet è compositore più esperto dei due precedenti e quindi al suo lavoro egli sa dare una precisa unità ed anche una certa scioltezza. Tuttavia non direi che in questo caso egli abbia fatto meglio dei due altri compositori, pur ammettendo una più efficace concisione nelle immagini e nel ritmo. Si legga il suo *Triumphus Cupidinis*:

Vecy comment Jupiter et Pluton
Et Neptunus, par mon dart et baton
Sont couronnés rois, reversés en bas;
A volupté mettez bride et cordon;
Sceptres noiseux a grand hurt accorde on:
Les moderez demeurent sans debas (1).

Appare qui evidente la grande varietà di immagini suscitate nella fantasia del poeta dalla lettura della fonte in latino. Per altro, in questo caso, ogni più lontano richiamo al Petrarca è scomparso anche nel titolo e quindi nulla ci autorizzerebbe a risalire al poeta italiano se non vi fossero riportati, ancora una volta, i versi ben noti che quasi per un tenue filo sembrano trattenere dall'oblio un'influenza che qui si riduce ad un semplice lontano ricordo. Ricordo che tuttavia in quegli anni si dichiarava, per altri modi, non vago ed incerto. Infatti se il Petrarca viene semplicemente ricordato con Dante e Boccaccio nel

(1) J. Molinet, *Les six Triumphes en latin et franchois* in *Les Faictz et dictz de Jean Molinet*, ediz. N. Dupire; Parigi, Société des anciens textes français, 1937, vol. II, pp. 584-587. Nulla è detto dal Dupire nel commento analitico alle opere di Molinet (*op. cit.*, vol. III; Parigi, 1939).

Séjour d'honneur (1490) di Octovien de Saint-Gelais come uno di quei poeti « qui ont fait livres tres moraulx et exquis » (1); proprio nella *Complaincte sur la mort de Chastellain* di Jean Robertet, egli viene ricordato come autore dei *Trionfi* con i versi seguenti:

> J'ai regardé ès Triumphes Petrarque
> Qui d'hystoire reciter fut monarque
> Où j'ay trouvé maint homme de renom (2).

Il Robertet adunque conosceva l'opera del nostro poeta e l'ammirava per quanto vi era in essa di erudizione storica. Per questo motivo il richiamo ai *Trionfi*, a proposito delle parafrasi indicate, non può essere giudicato una semplice ostentazione di cultura non assimilata, ma la prova di un interesse attento e preciso per l'opera.

Si può dire altrettanto per l'artista che nel 1502 a Ervy (Aube) raffigurò con mano inesperta in una vetrata della cattedrale precisamente i *Trionfi*, commentandoli con dei versi francesi che sembrano una pur lontana parafrasi dei versi latini ben noti (3)? Ecco come è versificato nel *Trionfo dell'amore* il concetto comune che « omnia vincit amor »:

> Cupido et dame Venus
> Nageans sur mer en volupté
> Suppédite grans et menus
> Par immunde lubricité

---

(1) O. De Saint-Gelays, *Séjour d'honneur*; Parigi, Vérard, 1519, in-4°; copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés. Ye, 295, fol. 233, r°.

(2) J. Robertet, *Complaincte sur la mort de Chastellain* in *Oeuvres* di Chastellain, ediz. Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, 1863-1866, vol. III, p. 347.

(3) Cfr. Ch. Nioré, *Les Triumphes de Pétrarque sur un vitrail de l'église d'Ervy (Aube)* in *Mémoires de la Société académique d'Agriculture, des Sciences, Arts et Belles-Lettres du département de l'Aube*, t. LXI (1897), pp. 145-170. Tra le notizie interessanti dell'autore raccolgo questa osservazione: « Pétrarque est bien connu de nom; mais, « en France du moins, c'est un poète sans lecteurs » (*op. cit.*, p. 147). Cfr. dello stesso autore, *Le vitrail de la croix dans l'église d'Ervy*, Troyes, 1899.

Du triumphe de agilité
Transmettent leurs dars si soubdain
Que fole amour et vanité
Navrent au cueur tous les mondains (1).

Il principe d'Essling e E. Müntz, trascurando la sicura tradizione che durante il secolo precedente aveva diffuso e tradotto i versi latini indicati, si sono limitati a presentare questa composizione come la redazione francese di *argumenta* scritti in primo tempo in latino (2). Poichè gli illustri studiosi videro nell'opera di Ervy soltanto la prima continuazione francese di tutta la vasta e ricca produzione che in Italia nel sec. XV si era ispirata ai *Trionfi*, essi furono portati a trascurare il vero significato del fatto che nella vetrata la raffigurazione libera ed estrosa di alcuni temi ispirati all'opera petrarchesca, sia commentata con versi che hanno una sicura tradizione nel sec. XV francese. Al contrario pare a me che, appunto a causa della nuova parafrasi dei versi noti, si debba vedere in quella tipica opera d'arte non soltanto il primo esempio di una adesione francese alla tradizionale espressione artistica dei *Trionfi*, ma l'inizio di un nuovo periodo della loro fortuna. Infatti proprio in quegli anni l'influenza letteraria, espressa da una precisa tradizione francese, si unisce ad un'influenza artistica che storicamente dipende da una altrettanto chiara influenza italiana. Pertanto nelle vetrate di Ervy, forse per la prima volta in Francia, i versi latini che avevano tenuto vivo il ricordo dell'opera petrarchesca durante tutto un secolo, ritornano, pur in una parafrasi francese, alla loro primitiva funzione didascalica, ma non per spiegare l'opera poetica del Petrarca, bensì per illustrare un'opera artistica che da essa, in modo più

(1) Il testo completo è riportato dal Nioré (*op. cit.*, p. 153 sgg.). Secondo quanto mi propongo di dimostrare, mi pare che il Nioré osservando come « le peintre-verrier a pris à Pétrarque son idée, mais « il s'y est pas servilement assujetti » (*op. cit.*, p. 150), conceda troppo alla tradizione artistica italiana e trascuri quella francese non meno vitale.

(2) Prince d'Essling et E. Müntz, *Pétrarque*, *op. cit.*, pp. 202-206.

o meno vago, si ispira. Siamo, come è evidente, alla confluenza di due tradizioni distinte che da ora in poi saranno tenute ben riunite dai letterati francesi. I quali sia che non avessero mai letto i *Trionfi*, come probabilmente l'artista di Ervy, sia che li conoscessero direttamente come attesta François Robertet: certamente, in un modo o in un altro, tenendone viva la memoria con le loro opere artistiche e letterarie e, come si vedrà, più con le prime che con le seconde, ebbero il grande merito di spingere quanti li seguirono con più diligenza e curiosità a ritornare ad una conoscenza diretta della poesia petrarchesca. Alla quale arrise un nuovo successo proprio per questo congiungersi di interessi letterari con non meno concreti interessi artistici. Mette conto quindi, dopo di aver detto dei primi, di parlare minutamente anche dei secondi, per indicare come essi si siano manifestati, durante quegli anni, in modo così evidente in Francia.

2° – *L'arrivo in Francia di manoscritti dei « Trionfi » durante le guerre d'Italia.*

Quale rigoglioso sviluppo abbia avuto in Italia, nel Quattrocento, la tradizione artistica che, prendendo i *Trionfi* come fonte di ispirazione, immortalò nelle più diverse e tutte brillanti maniere le figurazioni simboliche suggerite da questa opera, è noto. Basterà per questo rimandare, oltre che al lavoro di sintesi del Principe d'Essling e di E. Müntz, alle più particolari ricerche del Calcaterra (1), del Bacci (2), del Ciampoli (3) e di

---

(1) C. Calcaterra, *Introduzione* a Petrarca, *I Trionfi*, Torino, 1927, p. LX sgg.

(2) P. Bacci, *I Trionfi del Petrarca in alcuni arazzi del comune di Pistoia*, Pistoia, 1905.

(3) D. Ciampoli, *Il Codice Orsini-Da Costa delle Rime e dei Trionfi di Fr. Petrarca integralmente riprodotto*, Roma, 1904. Cfr. L. Donati, *Un capitolo iconografico sui Trionfi del Petrarca* in *Gutenberg-Jahrbuch*, 1944-49; vedi *Studi Petrarcheschi*, III (1950), p. 292.

altri (1). Si può dire che nessun grande artista italiano di quel secolo si sia sottratto al fascino di una poesia allegorica quanto mai adatta ad accendere nuove fantasie e che anzi molti, di buon grado, si siano lasciati condurre da un così esperto conoscitore per i regni incantati dell'erudizione mitologica. Per altro si deve aggiungere che fino all'inizio del Cinquecento l'attraente richiamo dei *Trionfi* fu avvertito, per quanto riguarda il campo artistico, molto debolmente all'estero e quindi anche in Francia dove è necessario ammettere che qualcuna delle opere artistiche ispirate all'opera petrarchesca dovette pur essere in qualche modo nota. Non c'è dubbio pertanto che un'influenza sicura si esercitò sull'arte e per essa sulla cultura francese soltanto con il contatto, nel nostro caso quasi violento, che questa ebbe con la vita italiana in occasione delle guerre d'Italia della fine del sec. XV. Infatti precisamente in questo periodo è possibile individuare una delle correnti con cui si esercitò una così vigorosa influenza. E se qui mi preoccupo di illustrare soltanto questa, trascurando le altre, ciò viene fatto non tanto perchè sia giudicata la principale quanto perchè, più di ogni altra, essa si offre come l'unica veramente capace di giustificare in sede storica quello sviluppo letterario, più che artistico, che è il fondamentale scopo di queste ricerche. Poichè fra le opere d'arte che, quale ricco bottino, ritornando in Francia il re conquistatore sottrasse alle città italiane, è facile supporre che non poche dovessero ricordare direttamente o indirettamente la non sopita attualità dei *Trionfi*. Ma se ora a noi, curiosi lontani, rimane difficile individuare con sicurezza quali fossero queste opere d'arte ed a quale autore appartenessero; tuttavia, in modo tutto particolare per quanto riguarda i manoscritti, possiamo osservare quanto minore sia la nostra incertezza ed anzi come essa si muti, per alcuni casi, in una provata sicurezza che per-

(1) Per tutto l'argomento cfr. A. MICHEL, *Histoire de l'art*, Parigi, 1925, t. II, 2e partie: A. PÉRATÉ, *Peinture italienne au XVe siècle*, p. 895 sgg.

mette di tracciare il cammino certo di alcuni esemplari preziosi che in quella occasione passarono dall'Italia in Francia. Non essendo impossibile individuare questi esemplari, sarà cosa utile trarre da essi tutte le indicazioni che ci offrono.

Prendendo in esame, fra i numerosi manoscritti dei *Trionfi* conservati attualmente in Francia, soltanto i quindici catalogati alla Bibl. Nazionale parigina (1) e limitandomi a studiare per il mio scopo quelli redatti nel sec. XV in Italia, ci si trova di fronte ad un gruppo compatto di sette esemplari a cui è necessario aggiungere i tre mss. che con il testo recano anche un commento. Per quanto riguarda il primo gruppo, due mss. (fonds ital. n. 1017 e n. 1018) sono di provenienza incerta (2) e quindi debbono essere abbandonati subito, mentre per gli altri cinque si sa che tre sono di origine fiorentina (fonds ital. n. 545, n. 548, n. 549) e due di origine aragonese. Circa i tre fiorentini, il n. 545 (3), per essere appartenuto a Clemente XI, è cer-

---

(1) La biblioteca dell'Arsenal di Parigi possiede tre mss. (n. 5065, n. 5066, n. 6480: cfr. H. Martin, *Catalogue des mss. de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Parigi, 1889, t. V, pp. 33-34; t. VI, p. 201) di pregevole valore artistico che tralascio perchè la loro origine italiana non mi è possibile dimostrare. Uno di essi (il n. 6480) è miniato da Godefroy le Batave, un fiammingo: esso quindi suggerisce altri problemi che qui per ora non discuto. Certo abbiamo, in questo caso, un esempio tra i molti per provare la contemporanea influenza fiamminga in Francia all'epoca in cui l'influenza italiana incominciava a primeggiare. Cfr. Prince d'Essling et E. Müntz, *Pétrarque*, *op. cit.*, p. 238; F. Simone, *Le origini del Rinascimento in Francia e la funzione storica della cultura avignonese* in *Convivium*, 1951, n. 2, pp. 1-44.

(2) Mss. già suppl. fr. n. 3104 e n. 2903. Cfr. Mazzatinti, *Manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Parigi*, Roma, 1886, vol. I, p. 177. Segnalo per il n. 1018 che i *Trionfi* terminano a fol. 31, v°. Dal fol. 32, v° al fol. 41, v° sono trascritti alcuni sonetti del *Canzoniere*.

(3) Fu scritto nel 1456 secondo quanto afferma una nota al f. 243, v°. Una lettera (unita al ms.) del luglio 1708 del Vidman, governatore di Fermo, offre il ms. a Clemente XI. Entrato alla Bibl. Naz. di Parigi il 3 aprile 1873. Descritto da Mazzatinti, *op. cit.*, vol. I, p. 107; per le miniature cfr. Prince d'Essling et E. Müntz, *Pétrarque. op. cit.*, pp. 160-161. Il ms. è stato ora ristudiato da E. Van Moé, *Les*

tamente entrato in Francia in un'epoca molto più tarda di quella che qui interessa. Il n. 549 (4) che è appartenuto a Mazzarino, può anche essere entrato in Francia al momento delle guerre d'Italia, ma nessun indizio lo prova in modo assoluto. Rimane quindi il n. 548 (1) sul quale invece si hanno notizie abbastanza precise. E non a caso esso è l'esemplare più prezioso fra quanti sono venuto indicando ed ancora oggi uno dei gioielli più ammirati del fondo italiano della biblioteca parigina.

Come è noto (2), tra le collezioni artistiche che formavano il tesoro di casa Medici, al momento in cui Carlo VIII entrò in Firenze nel novembre del 1494, eccelleva per la sua bellezza un ms. contenente, con le principali opere volgari di Dante e del Petrarca, precisamente i *Trionfi*.

« *Triomphes* » *de Pétrarque d'après le manuscrit italien 545 de la Bibliothèque Nationale* in *Les trésors des bibliothèques de France*, t. IV (1933), fasc. XIII, pp. 3-15.

(4) Descritto da Marsand (*op. cit.*, vol. I, p. 128, n. 7770) il quale nota come il ms. manchi di una parte del *Trionfo del Tempo* e di tutto il *Trionfo dell'Eternità*. Il principe d'Essling e E. Müntz (*Pétrarque, op. cit.*, p. 160) lo giudicano composto nella prima metà del sec. XV, mentre il Mazzatinti lo crede del sec. XIV. Secondo questo autore (*op. cit.*, vol. I, p. 106) il ms. è appartenuto al card. Mazzarino. Aggiungerò che nei margini vi sono annotazioni in latino di mano umanistica.

(1) Descritto da Marsand (*op. cit.*, vol. I, p. 800 sgg.); Mazzatinti (*op. cit.*, vol. I, p. 108) riconferma la proprietà di Luigi XII. Cfr. E. Molinier, *Un ivoire italien du XV^e^ siècle au musée du Louvre; le Triomphe de la renommée* in *Gazette Archéologique*, 1883, p. 229. Qui si ripete l'ipotesi, non giustificata dai fatti, che il ms. venisse in Francia dalla Biblioteca degli Aragonesi e non da Firenze. Nuova descrizione in E. Couderc, *Les enluminures des mss. du Moyen Age*, Parigi, 1927, p. 101. Cfr. E. Van Moé, *op. cit.*, p. 4: « De la folle expédition qui « troubla les deux pays... ce manuscrit nous reste témoin pacifique ». Secondo P. Jourda (*Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre*, Parigi, 1930, vol. I, p. 372) questo sarebbe stato uno dei mss. attraverso ai quali Margherita di Navarra avrebbe conosciuto le poesie di Dante e di Petrarca.

(2) Cfr. L. Delisle, *Note sur un manuscrit des poésies de Pétrarque rapporté d'Italie en 1494 par Charle VIII* in *Bibliothéque de l'École des chartes*, t. LXI (1900).

Questo ms. era stato preparato verso il 1475-76, per ordine di Lorenzo il Magnifico, da Antonio Sinibaldi ed illustrato con miniature di così alto valore artistico da renderlo una delle rarità più ammirate di quella raccolta. Quando, dopo l'entrata del re francese nella città, si verificò la dispersione del tesoro, la biblioteca, secondo quanto è stato ampiamente provato (1), venne, su consiglio del Savonarola, presa in pegno dai frati di San Marco per il prestito di duemila fiorini che essi fecero, in quel momento delicato, alla Signoria. Dei 1019 mss. che allora formavano la biblioteca medicea soltanto 688 furono consegnati ai frati, mentre il rimanente andò disperso. È facile supporre che fra questi vi fosse il ms. che in modo prezioso raccoglieva le opere di Dante e del Petrarca. Che questo codice sia stato offerto a Carlo VIII durante i suoi dodici giorni di permanenza a Firenze (2), secondo quanto vuole il Delisle (3), nessun documento, a mia conoscenza, può provarlo. Ma naturalmente l'ipotesi non è da scartare anche se è necessario aggiungere il ricordo di altri dati di fatto. Commynes testimonia che in quei giorni Carlo VIII parve preoccuparsi di evitare la dispersione delle ricchezze artistiche di casa Medici (4) senza riuscire però ad arrestare l'azione inconsulta di Robert de Balsac che, vantando un credito considerevole dalla banca lionese dei Medici, credette opportuno di ripagarsi con le proprietà su cui poteva mettere facilmente la mano (5). Sempre secondo Commynes,

---

(1) Cfr. E. Piccolomini, *Intorno alle condizioni e alle vicende della libreria medicea privata*, Firenze, 1875, p. 9 sgg.; E. Müntz, *Les collections des Médicis au XV^e siècle*, Parigi, 1888, p. 98 sgg.; Id., *Precursori e propugnatori del Rinascimento*, trad. ital., Firenze, 1902, p. 168.

(2) Cfr. E. Petit, *Séjours de Charles VIII (1483-1498)*, estr. dal *Bulletin historique et philologique*, Parigi, 1896, p. 50.

(3) Cfr. L. Delisle, *Note sur un manuscrit*, *op. cit.*, p. 2. Ripete la notizia E. Couderc, *op. cit.*, p. 101.

(4) Commynes, *Mémoires*, VII, 11; ediz. J. Calmette, t. III, pp.66-70.

(5) Si veda la difesa di questo atto in H. F. Delaborde, *L'expédition de Charles VIII en Italie*, Parigi, 1888, p. 444. Qui è ricordata la testimonianza di M. Sanudo secondo il quale il re avrebbe declinato l'invito di abitare in casa di Piero de' Medici. Ma mette conto ripor-

la Signoria fiorentina ebbe una parte delle ricchezze saccheggiate circa le quali Lodovico il Moro, per mezzo del Caradosso, intraprese a fare proposte vantaggiose di compera. Se in quel momento la Signoria che pur doveva tener fede ai gravosi patti firmati con Carlo VIII, rifiutò l'offerta del duca milanese, l'anno dopo tuttavia essa non potè evitare di mettere all'incanto a due riprese molta parte di quelle ricchezze (1). Inoltre, in una prima fase delle trattative, lo stesso Commynes ebbe molte probabilità di diventare il proprietario di almeno una parte della biblioteca, in considerazione di un suo credito presso la banca medicea (2). Date tutte queste circostanze, in tale confusa e quasi tumultuosa dispersione della preziosa raccolta, in un momento in cui essa passò rapidamente nelle mani di proprietari non tutti illustri e certo difficilmente individuabili, è forse impossibile ricostruire la via esatta percorsa dal nostro ms. per giungere a Carlo VIII. Ma che giungesse al re francese è cosa altrettanto certa quanto la sua originaria appartenenza ai Medici. Infatti se i richiami all'illustre famiglia fiorentina appaiono evidenti nelle principali miniature; gli stemmi della casa di Francia, il motto di Carlo VIII, i simboli delle sue principali onorificenze sono altrettanto chiaramente indicati nella ricca legatura e poi nella stessa prima pagina del testo dei *Trionfi*. Il Delisle riconobbe il nostro ms. nella descrizione fatta nel 1518 da Guillaume Petit per il n. 294 del suo inventario

---

tare la seguente testimonianza dello stesso cronista: « Et subito « zunto il re, dimandò de le medaie, cammei e porzellane di Piero « che erano cose di grande estimatione però che Lorenzo suo padre « molto si deletava; ma perchè erano state strafurate da li soi e scose « in li monasteri, non le potè haver » (*La spedizione di Carlo VIII in Italia*, ediz. R. Fulin, Venezia, 1873, p. 136). Della dispersione della raccolta di medaglie accenna pure Commynes, *op. cit.*, VII, 11; *ediz. cit.*, p. 62.

(1) Cfr. L. Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, a cura di Iodoco del Badia, Firenze, 1883, pp. 111 e 114.

(2) Cfr. Commynes, *Lettres et négociations*, ediz. Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, 1867-1874; vol. II, pp. 249-250.

della biblioteca di Blois (1). Per parte mia l'identificazione è sicura perchè, come già l'inventario fiorentino del 1492 (2), anche il Petit ricorda soprattutto gli « esmaulx d'argent où sont les neuf Muses esmaillez ». Ma non direi invece di riconoscere, come vorrebbe ancora il Delisle (3), il nostro celebre esemplare in quella copia dei *Trionfi* che nel 1517, sempre a Blois, fu mostrata al cardinale d'Aragona (4) come uno dei pezzi più rari della libreria. E questo per il fatto che il ms. in questione contiene, non lo si deve dimenticare, non soltanto i *Trionfi* ma anche il *Canzoniere* con le poesie di Dante e quindi è difficile credere che fosse indicato con il titolo di una soltanto di queste opere. Invece a Blois vi erano altri mss. che contenevano soltanto i *Trionfi* fra i quali, come vedremo, proprio uno miniato in Francia. Pertanto il problema sollevato dal Delisle circa l'esistenza di un fiammingo che avrebbe lavorato a Firenze verso il 1475 compiendo questa opera ammirata poi nel 1517 a Blois dal cardinale d'Aragona (5), si risolve individuando l'esistenza di altri esemplari preziosi dei *Trionfi* in Francia nei primi decenni del Cinquecento e aggiungendo così altri anelli alla catena sempre più lunga delle testimonianze che provano la diffusione dell'opera nella cultura francese dell'epoca.

---

(1) Cfr. H. Omont, *Anciens inventaires et catalogues de la Bibliothèque Nationale*, t. I, *La librairie royale à Blois, Fontainebleau et Paris au XVI^e siècle*; Parigi, 1908, p. 46.

(2) Nell'inventario del 1492 si parla di « quattro tondi smaltati entrovi le Muse ». Testo citato dall'abate Anziani in L. Delisle, *op. cit.*, p. 2. Al Delisle era sfuggita la pubblicazione integrale dell'inventario. Cfr. E. Piccolomini, *Intorno alle condizioni e alle vicende della libreria medicea privata, op. cit.*, p. 133, n. 15.

(3) L. Delisle, *Note sur un manuscrit, op. cit.*, p. 6.

(4) Cfr. la relazione di Antonio de Beatis su questo viaggio pubblicata da L. Volpicella in *Archivio storico per le province napoletane*, t. I, pp. 113-115.

(5) L. Delisle, *Note sur un manuscrit, op. cit.*, p. 6: « Mais quel « est ce Flamand à la main duquel de nobles Italiens n'hésitaient pas « en 1517 à attribuer de remarquables miniatures exécutées à Flo- « rence une quarantaine d'années auparavant? C'est là un problème « que je me borne aujourd'hui à poser ».

Dei due mss. di origine aragonese il n. 550 (1) che reca con i *Trionfi* anche il *Canzoniere*, non entrò certamente in Francia durante le guerre d'Italia. Dalla biblioteca napoletana, durante il periodo della sua dispersione, esso passò di proprietà di G. F. Asolano e quindi di Jean Grolier. Poichè questo ben noto bibliofilo lionese fu intendente di Francesco I per il ducato di Milano, è ipotesi verosimile che, durante la sua permanenza in Italia, egli abbia acquistato l'esemplare in questione (2). Il quale pertanto, per essere passato in Francia verso la metà del Cinquecento, non può aver avuto alcuna funzione nel gioco delle influenze che qui si studiano. Ben altro discorso invece conviene tenere per il n. 1016 (3). La sua origine aragonese è affermata dal Mazzatinti e anche se essa non è confermata dal De Marinis (4), non si ha per ora nessuna ragione per

(1) Ms. già n. 7771. Descritto da Mazzatinti, *op. cit.*, vol. I, p. 108. Cfr. Leroux De Lincy, *Recherches sur Jean Grolier*, Parigi, 1866, p. 249, n. 200. Il fatto che di questo ms. non vi sia traccia negli inventari pubblicati da T. De Marinis (*La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Milano, 1947, vol. II, fol. 187 sgg.) fa presumere che esso faccia parte di quelli che furono acquistati « in luoghi ed occasioni varie » o « confiscati ai baroni ribelli » di cui l'autore nella sua *Avvertenza* (*op. cit.*, vol. II, fol. XIII) dichiara di non essersi potuto occupare.

(2) Jean Grolier dovette interessarsi al Petrarca in modo non occasionale poichè fu proprietario anche di un altro ms. contenente il *Canzoniere* e che ora è il n. 8511 della Bibl. dell'Arsenal di Parigi; cfr. Marsand, *op. cit.*, p. II, p. 288; Leroux De Lincy, *op. cit.*, p. 249, n. 201; H. Martin, *Catalogue des manuscrits de la Bibliotheque de l'Arsenal*, *op. cit.*, t. VI, p. 469. Di una edizione delle opere volgari del Petrarca stampata a Milano da A. Minuziano con lettera dedicatoria al Grolier discorre C. Dionisotti, *Notizie di Alessandro Minuziano* in *Miscellanea Mercati*, Roma, 1946, p. 361.

(3) Descritto dal Marsand, *op. cit.*, vol. I, p. 193, n. 8139. Cfr. Mazzatinti, *op. cit.*, vol. I, p. 177.

(4) Credo valide anche in questo caso le ragioni ricordate per il n. 550. Come molti altri mss. della stessa origine, questo reca al fol. 2 v° in alto la parola: « *Italien* » e poi il titolo: « *Les Triumphes de Petrarque poete toscan* ». Al fol. 1 r° il titolo in italiano: « *Trionfi del Petrarca* » e le segnature successive: 1978 e 8139 con una data: MCCCLXXIX. A fianco del testo italiano delle annotazioni di mano umanistica indi-

mettere in dubbio l'attribuzione. Per altro, poichè questo ms. si trova già in Francia dopo le guerre d'Italia e per questo motivo viene con ragione compreso dal Delisle nella prima ricostruzione della biblioteca di Blois subito dopo quel periodo (1), si può presumere che in tale occasione esso abbia preso la via di Francia. Il fatto poi che non lo si trovi nel catalogo del cardinale d'Amboise, fa pensare esso facesse parte del prezioso bottino di cui Nicolas Fagot curò la spedizione per ordine di Carlo VIII (2). Pure di origine aragonese sono i due mss. n. 552 e n. 553 che contengono i commenti ai *Trionfi* di Bernardo Illicino e del Filelfo. Per il n. 552 (3) un'indicazione precisa attribuisce la proprietà a Girolamo Sanseverino, principe di Bisignano, uno dei famosi baroni ribelli (4); quindi nel 1488 esso fu confiscato da Ferdinando I d'Aragona e introdotto nella sua illustre biblioteca. Alla fine delle guerre d'Italia si trova a Blois e fra gli esemplari di quella raccolta viene identificato dal Delisle (5). Anche il n. 553 è di origine aragonese per quanto ha provato il Mazzatinti e riconfermato il De Marinis (6). Appartenuto forse a Francesco Saccone, questo ms. è il n. 104 dell'*Index regalium codicum* mandato da Alfonso d'Aragona a Lorenzo de' Medici. Giunto in Francia nel periodo che ci interessa, può essere riconosciuto in uno dei tre esemplari dei *Triunfi cum commento* che si trovano nel catalogo della biblioteca

---

cano i nomi dei personaggi ricordati dal Petrarca. Alla fine (fol. 41 r°) il sonetto italiano: « *Piacque mandar giù al primo motore* ».

(1) L. Delisle, *Le cabinet des manuscrits, op. cit.*, vol. I, p. 244.

(2) Cfr. L. Delisle, *Le cabinet des manuscrits, op. cit.*, vol. I, p. 233.

(3) Ms. già n. 7773 (al foglio 4, r° una precedente segnatura: n. 998). Descritto da Marsand, *op. cit.*, vol. I, p. 130; cfr. Mazzatinti, *op. cit.*, vol. I, p. 108.

(4) Cfr. T. De Marinis, *op. cit.*, t. II, fol. XIII.

(5) L. Delisle, *Le cabinet etc., op. cit.*, vol. I, p. 230 e p. 244.

(6) Ms. già n. 7772; descritto da Marsand, *op. cit.*, vol. I, p. 130; cfr. Mazzatinti, *op. cit.*, vol. I, p. 108; T. De Marinis, *op. cit.* vol. II, fol. 126. Al v° della prima carta bianca la scritta: « *Italien* »; poi il titolo in italiano: «*I Trionfi di Francesco Petrarca commentati*». (Sul quale commento, falsamente attribuito al Filelfo, v. questo *Giorn.*, **47**, 118).

di Blois del 1544 (1). Finalmente rimane come ultimo il n. 2126 (2) che contiene il commento di Jacopo Poggio al *Trionfo della Fama*. Questo ms. è di sicura origine fiorentina, ma tuttavia non saprei precisare se abbia abbandonato la sua primitiva sede per la Francia durante il periodo che qui interessa.

Riassumendo queste indicazioni si può affermare che fra i dieci manoscritti esaminati, tutti composti in Italia prima della discesa di Carlo VIII, certamente almeno quattro entrarono in Francia come bottino di guerra o furono da gentiluomini francesi acquistati in quegli anni o per altra via vennero introdotti nella biblioteca di Blois rinnovata dopo le campagne d'Italia. Se si aggiunge che di altri tre abbiamo buone ragioni per ritenerli entrati in Francia nello stesso periodo, si vedrà che la somma complessiva dei mss. italiani dei *Trionfi* messi alla disposizione della cultura francese all'inizio del Cinquecento è considerevole. Si può quindi concludere che all'inizio del nuovo secolo alcuni esemplari dei *Trionfi*, preziosi soprattutto per il loro valore artistico (penso naturalmente in modo particolare al n. 548 e al n. 552) portati in Francia per vie diverse dall'Italia, ebbero il merito di maggiormente diffondere fra i francesi la conoscenza dell'opera del Petrarca e in modo più generale di far apprezzare quale originale fonte di ispirazione essa fosse stata per gli artisti italiani. E poichè, con il testo petrarchesco vennero offerti alla cultura francese anche i commenti dell'Illicino e del Fi-

---

(1) Cfr. H. Omont, *Anciens inventaires et catalogues*, *op. cit.*, p. 302, nn. 1633, 1634, 1636. Le varianti di questo ms. sono registrate da C. Appel, *Die Triumphe Fr. Petrarcas*, Halle, 1901.

(2) Ms. in-folio piccolo, cartaceo, di fogli 114; legatura originale in assi ricoperte di pelle marrone. Entrato alla Bibl. Nazionale di Parigi il 21 aprile 1900. Incipit (fol. 1, r°): *Jacopo di Messer Poggio di Lorenzo di Pietro di Cosimo de' Medici sopra al Triompho della Fama di messer Francesco Petrarca proemio*; ff. 3 v°-114 r°: commento. Explicit (fol. 114, v°): *Jacopo di Messer Poggio a Lorenzo di Pietro di Cosimo de' Medici sopra el triompho della Fama felicemente finis.* Ai margini annotazioni in italiano di tre mani differenti con scrittura umanistica.

lelfo, insieme alla poesia furono dati anche i mezzi per comprenderla a quanti, oltralpe, sentivano il bisogno di essere guidati e quasi sorretti nella comprensione dell'arte del poeta italiano. Siamo adunque di fronte a tre modi differenti e tutti concomitanti con cui in quel preciso momento storico, con diversa misura ma con sicura intensità, la fortuna dei *Trionfi* segna in Francia una nuova tappa.

3° – *I manoscritti petrarcheschi dello scrittoio di Rouen.*

La prima testimonianza sicura di questa rinnovata curiosità per l'opera petrarchesca è chiaramente rintracciabile a Rouen dove il cardinale Georges d'Amboise aveva la sua sede arcivescovile. Qui, in quegli anni, l'illustre uomo di stato andava radunando quanti tesori d'arte e di letteratura egli raccoglieva durante i suoi più o meno prolungati soggiorni in Italia (1). Quanto ampia sia stata la sua preoccupazione culturale è facile documentare per quanto riguarda l'Italia ricordando l'attività del cardinale a Milano, a Roma e a Napoli. È noto che nella prima città egli, fra le altre riforme, fondò cattedre di teologia, di diritto e di medicina; nell'ultima intraprese trattative per comperare quanto ancora rimaneva della biblioteca degli Aragonesi che di fatto acquistò e portò in Francia (2). Ma un così sincero amore per la cultura non si manifestò soltanto in Italia, poichè esso trovò la sua forma più concreta precisamente a Rouen dove il cardinale, se proprio

---

(1) Cfr. A. Deville, *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, Parigi, 1850, p. xv sgg.; Langlois, *Recherches sur les bibliothèques des archevêques et du chapitre de Rouen*, Rouen, 1853; A. Sarralin, *Histoire de Rouen d'après les miniatures des manuscrits*, Rouen, 1904. Per la tradizione culturale di Rouen a cui il cardinale recò dignità e nuovi sviluppi cfr. L. De Laborde, *Étude sur la bibliothèque de la cathédrale de Rouen*, Parigi, 1919; G. Ritter et J. Lafond, *Manuscrits à peintures de l'école de Rouen; Livres d'heures normands, recueil de fac-similés et texte*, Rouen e Parigi, 1913, p. 8 sgg.

(2) Essa formò il primo fondo della biblioteca del castello di Gaillon.

non fondò, certo sviluppò uno scrittoio in cui ad ottimi copisti unì eccellenti miniatori, tali da poter gareggiare con i fiamminghi e con gli italiani (1). Da questo scrittoio uscirono quei gioielli artistici che sono il ms. fr. n. 1581 della Bibl. Mazarine di Parigi (2) ed i mss. fr. n. 2678 e n. 2679 della Bibl. Nazionale (3) a cui si deve aggiungere il ms. fr. n. 54 (4) che, per la sua non minore bellezza artistica, rivela una identica perizia e un gusto altrettanto sicuro. Ora, in questo prezioso gruppo gli storici comprendono, non soltanto per l'identità di stile ma per quanto essi stessi testimoniano, anche i mss. fr. n. 224, n. 225 (5) e il n. 594 i quali precisamente contengono due opere del Petrarca e cioè il *De remediis utriusque fortunae* e i *Trionfi*. È facile supporre che la redazione di queste due opere del poeta italiano nello scrittoio di Rouen non fosse senza l'appro-

---

(1) Si deve al De Beaurepaire l'aver rivelato durante le sue ricerche agli archivi della Senna Inferiore preziose indicazioni riguardanti gli scrittori ed i miniaturisti di quell'epoca, soprattutto per gli anni 1502-1503. Egli ha ritrovato le notizie che testimoniano quali artisti abbiano lavorato per il cardinale. Cfr. Ch. De Beaurepaire, *Derniers mélanges historiques et archéologiques*, Rouen, 1909, pp. 231-234.

(2) Cfr. A. Molinier, *Catalogue des mss. de la Bibliothèque Mazarine*, Parigi, 1886, t. II, p. 123; F. De Mely, *Signatures de Primitifs. Le Josèphe de la Bibliothèque Mazarine (ms. 1581) et ses enlumineurs* in *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, aprile, pp. 301-308; G. Ritter et J. Lafond, *op. cit.*, p. 43 sgg.

(3) Cfr. L. Delisle, *Le cabinet des manuscrits, op. cit.*, t. I, p. 254; G. Ritter et J. Lafond, *op. cit.*, p. 15 sgg. Qui però pare trascurato il ms. fr. n. 224 della Bibl. Naz. di Parigi.

(4) Cfr. L. Delisle, *Le cabinet des manuscrits, op. cit.*, t. I, p. 254; Id., *La fleur des histoires de Jean Mausel* in *Journal des Savants*, 1900, pp. 16-96, 106-117; *Catalogue de l'exposition des Primitifs français au Palais du Louvre*, Parigi, 1904, p. 63, n. 195.

(5) Cfr. le mie *Note sulla fortuna del Petrarca in Francia nella prima metà del Cinquecento*, in questo *Giornale*, **127**, (1950), p. 16 sgg. Il ms. n. 225 figura nel *Catalogue de l'exposition des Primitifs français au Palais du Louvre, op. cit.*, p. 63, n. 193. Cfr. Prince D'Essling et E. Müntz, *Pétrarque, op. cit.*, pp. 120-122; 226-234; P. Durrieu et J. Marquet de Vasselot, *Les manuscrits à miniatures des Héroïdes d'Ovide*, Parigi, 1894, pp. 9-10. Altri mss. usciti dallo scrittoio di Rouen esamina il Delisle, *op. cit.*, vol. I, p. 254.

vazione dell'illustre protettore; anzi si può credere, senza arditezza, che la loro presenza fosse voluta per segnare un indirizzo ben preciso di tutta una mentalità e più ancora di una generale tendenza culturale. Altrove ho già detto come nel prologo francese del *De remediis* si riveli la preoccupazione dell'ambiente dove il ms. fu composto. Ora si vedrà come non sia differente la mentalità di chi diresse e di chi eseguì anche la redazione di questa copia preziosa dei *Trionfi* (1).

Il titolo con cui si presenta il lavoro egregio ha condotto in errore più di uno studioso. In verità quando è stato letto che il ms. conteneva « *Les Triomphes translatez à Rouen du vulgaire italien en françoys* » si è pensato che ci si trovava di fronte ad una prima traduzione francese dei *Trionfi*. E poichè in questa traduzione, rimasta sempre manoscritta, appariva un solo nome, quello di Bernardo Illicino, per primo il Du Verdier credette che questo fosse il nome del vero traduttore francese (2). Il padre Labbé, proseguendo su questa via errata, credette che Illicino avesse composto in francese il suo commento (3). Soltanto il De Lamonnaye corresse questi errori perchè trovò il nome di Georges de La Forge indicato come quello dell'autore di una traduzione dei *Trionfi* nel catalogo del 1723

---

(1) Dimenticato dal Marsand, è descritto da P. Paris, *Les manuscrits français de la Bibliothèque du roi*, Parigi, 1836, t. V, pp. 113-118; L. Delisle (*Le cabinet des manuscrits, op. cit.*, vol. I, pp. 123 e 254) assicura che fu preparato per Luigi XII. Tralascio di studiare il valore artistico del ms. perchè esce dal mio argomento. Un'analisi è fatta dal principe d'Essling e E. Müntz, *Pétrarque, op. cit.*, pp. 226-234. Il migliore studio delle miniature si trova in G. Ritter et J. Lafond, *op. cit.*, p. 33 sgg.

(2) Du Verdier, *Les bibliothèques françaises*, nouv. édit., Parigi, 1711, t. I, p. 227: « Bernard Illicinius, soi-disant desireux disciple de « médecine et de philosophie, a translaté en français l'exposition et « commentaire sur le texte italien des Triomphes de Pétrarque non « imprimé et vu par moi écrit à la main sur parchemin velin, au château « de la Bastie, en la librairie du monsieur le comte Durfé ».

(3) Ph. Labbé, *Novae bibliothecae manuscriptorum librorum*, Parigi, 1657, t. I, p. 315.

della biblioteca del castello di Anet (1). Ma questo ultimo studioso, a mio avviso, non chiarì in modo sufficiente come la traduzione del commento dell'Illicino che si trova nel ms. qui indicato non debba essere confusa con la traduzione dei *Trionfi* che viene attribuita a Georges de La Forge. In realtà nel nostro ms. abbiamo una buona riproduzione del testo italiano dell'opera petrarchesca a cui viene fatta seguire la traduzione in francese del commento più noto ed ammirato in quegli anni in Francia. Questa curiosa soluzione non parrà strana quando si ricordi l'interesse che i letterati francesi avevano per un commento che forse era più utile alla loro curiosità erudita e certo di più facile comprensione della stessa poesia del Petrarca. Certo da quello più che da questa trassero gli artisti francesi ispirazione (2), come è comprensibile quando si pensi da un lato quale catalogo erudito fosse il commento del Lapini e dall'altro quali difficoltà di interpretazione si trovassero nella poesia dei *Trionfi*. Di questa è facile pensare che dovette sfuggire tutta la grandezza lirica perchè nel prologo l'ignoto traduttore, ben lontano da alcuna valutazione estetica, si limita a sottolineare quali profondi insegnamenti morali il Petrarca avesse voluto esprimere nella sua opera. Dopo di aver vantato quanto nella poesia di Salomone vi è di bello e di morale, così giustifica il suo lavoro l'ignoto presentatore dei *Trionfi* di Rouen:

Et pour ce que ce livre, intitulé les Triumphes de François Petrarche, très excellent et très scientifique philosophe et poethe m'a

---

(1) Così afferma l'autore in una postilla al Du Verdier (*op. cit.*, t. I, p. 228). Cfr. P. Paris, *Les manuscrits français*, *op. cit.*, t. II, pp. 225-226. Si può presumere che il ms. catalogato a Anet fosse il n. 3086 dell'Arsenal di Parigi poichè esso solo reca, come si vedrà, in una postilla, il nome del traduttore.

(2) Cfr. Prince d'Essling et E. Müntz, *Pétrarque*, *op. cit.*, p. 134: « Si cette élucubration [il commento di B. Illicino], des plus prolixes « et des plus nauséabondes (elle tient dix fois plus de place que le « texte original) resta sans action sur les illustrateurs italiens, en « échange, traduite en français, elle pesa littéralement sur nos mi- « niaturistes ou nos graveurs ».

semblé très utille et proffitable à l'homme, pour congnoistre soy mesme et sa fin, je l'ay voullu selon mon petit et debille entendement, tant le texte (1) que le comment translater de vulgaire italien en gros et rude langage françoys, ainsi que je l'ay peu entendre, affin que les Françoys qui le vouldront lire y puissent proffiter et apprendre (2).

L'interpretazione morale qui suggerita non è senza interesse poichè deriva nel modo più esplicito da quella particolare visione della vita terrena ed ultraterrena dell'anima umana che nei secoli medievali aveva avuto non pochi sviluppi ed alcune tipiche espressioni letterarie. Così il nostro autore interpreta, sotto questo speciale punto di vista, l'opera del Petrarca:

Et pour cognoistre la maniere et l'ordre de proceder en ce present livre il faut entendre que ledit Petrarche descript et met six estatz en l'ame humaine. C'est assavoir trois en la vie de l'homme et trois apres la mort. Et sur chacun estat il establit ung triumphe a l'exemple des triumphes que les rommains faisoient a leurs consules et ducs quand ils retournoient victeurs des ennemis et rebelles de la chose publique de Romme.

Passando poi in esame ciascun *Trionfo*, egli sottolinea nel primo che la descrizione dell'*appetit sensitif* indica come questo domini, durante la giovinezza, tutta la personalità umana. Quindi, per un errore che non saprei giustificare, il prologo confonde il secondo *Trionfo* con il terzo poichè per entrambi è notato soltanto il superamento della morte sulla ragione. Correttamente invece sono indicati il quarto

(1) Questa affermazione del traduttore del solo commento solleva un problema che qui mi limito ad indicare. La più facile ipotesi è pensare che l'autore si sia prefisso di tradurre anche i *Trionfi*, ma che poi abbia desistito di fronte alle difficoltà del testo. Per chi crede che Georges de La Forge abbia intrapreso veramente in questi anni la sua traduzione in prosa, si potrebbe pensare che il prologo dovesse servire tanto a questo come al commento in francese. L'errore di attribuzione comunque in parte si giustifica anche con questo passo del prologo.

(2) Bibl. Naz. di Parigi, ms. fr. n. 594, fol. I, v°. Testo già pubblicato da P. Paris, *op. cit.*, vol. II, p. 227 e tratto dal ms. fr. n. 223 di cui dirò qui appresso.

e il quinto come quelli in cui la fama trionfa sulla morte e il tempo sulla fama. Così viene sintetizzato il sesto:

Sur le VI[e] estat qui sera au jour du jugement et apres, il descript l'eternité de Dieu avoir victoire sur le temps parce que le mouvement du soleil qu'il appelle le temps et mesure le ciel cessera son mouvement et ny aura plus de temps. Et par ce il introduit la benoiste trinité triumphé de celle victoire.

L'incertezza già così evidente nel prologo denota nell'autore ignoto una non sicura preparazione culturale. Di questa egli stesso è quanto mai cosciente poichè, concludendo la presentazione del suo lavoro, non tralascia di giustificare le possibili manchevolezze nel modo seguente:

Et pour ce que en ceste presente translation je pourroye avoir erré et failly en aucuns passages, tant pour ce qu'il y a plusieurs sentences très subtilles et difficilles que pour ce que je n'entens pas bien parfaitement le langage italien, je supplie très humblement à ceulx qui mieulx l'entendent que moy, qu'il leur plaise me supporter et excuser benignement: en ayant regard que je n'ay point entreprins ce negoce par temerité ne oultrecuydance mais seullement pour passer temps en exercice et labeur et fuyr oysiveté, me submettant à toute bonne correction (1).

La poca conoscenza della lingua italiana se non ha fatto cadere in troppo numerosi errori il così incerto traduttore del commento di B. Illicino, è facile che lo abbia trattenuto dall'intraprendere la traduzione della poesia dei *Trionfi*. La quale, proprio per questo motivo, nel primo decennio del Cinquecento, si presentò ai Francesi in tutta la sua originalità, liberata dai versi latini che la falsificavano e spiegata per un verso da un commento letterario diligente e persino pedante; per un altro dalle creazioni artistiche che ne diffondevano le sue allegorie.

Questo esemplare di una nuova redazione dei *Trionfi* non fu il solo che in quel periodo uscì dallo scrittoio di Rouen. Il ms. fr. n. 594 fu fatto preparare, come è già

(1) Bibl. Naz. di Parigi, ms. fr. n. 594, fol. 2, r°. Segue quindi la traduzione del prologo del commentatore (ff. 2, v°-7, v°) e poi il testo con il commento in francese (ff. 8, v°-403, v°).

stato detto, dal cardinale d'Amboise per Luigi XII il cui stemma è riprodotto in bella mostra nella prima miniatura del foglio 2, v°. Ma si può dire con certezza che altri esemplari furono ordinati dall'illustre mecenate per i suoi amici. Il ms. fr. n. 223 sempre della Bibl. Naz. di Parigi (1), anche se è meno lussuosamente presentato dell'esemplare preparato per il re, tuttavia non è inferiore ad esso per la perfezione della scrittura e per la bellezza delle miniature. Poichè qui interessa in modo principale il testo, dirò che la riproduzione tanto dei *Trionfi* come del commento di B. Illicino viene offerta secondo una dipendenza che proverebbe come anche questo ms. sia uscito dallo scrittoio di Rouen. Allo stato attuale delle ricerche credo che si possa dire altrettanto del ms. fr. n. 22541 (2), meno pregevole per il suo valore artistico. Tuttavia in questo esemplare il testo italiano è messo in risalto dallo scrittore in un modo così evidente quale non si riscontra in nessun altro dello stesso gruppo. Anche se è presentato con un lusso minore di quello offerto al re, tuttavia esso, a mio

---

(1) Ms. già n. 6875; descritto da Marsand, *op. cit.*, vol. I, p. 3; quindi da P. Paris, *op. cit.*, vol. II, p. 224. Sul valore artistico delle miniature cfr. Prince d'Essling et E. Müntz, *Pétrarque, op. cit.*, p. 221 (qui alla nota 1 erroneamente si rimanda al ms. n. 2833 del catalogo di P. Paris). Al v° della legatura in alto: « *Triumphes de Petrarque en françois* »; poi: « *Les Triumphes d'Amour, de Chasteté, de la Mort, de la Renommée et de la Divinité par Petrarque* ». Al fol. 1, r°: *Prologue du transluteur*; fol. 2, r°: *Prologue de l'auteur du commentaire*; fol. 6, v°: *Triumphe de l'Amour*; fol. 95, r°: *Triumphe de chasteté*; fol. 124, r°: *Triumphe de la mort*; fol. 161, r°: *Triumphe de renommée*; fol. 302, r°: *Triumphe du temps*; fol. 321, v°: *Triumphe de divinité*.

(2) Ms. già n. 3603, in-folio grande, membranaceo di ff. 216, caratteri umanistici, appartenuto ad Anne Malet, figlia dell'ammiraglio di Graville e moglie di Pierre de Balsac d'Entragues (*Catalogo La Vallière, n. 6*). Al fol. 1, r° una pregevole miniatura con il motto: « *Musas natura, lacrimas fortuna* »; fol. 1, v°: *Prologue du translateur*; fol. 2, r°: *Prologue du comentateur*; fol. 4, v°: *Triumphe de l'amour*; fol. 59, v°: *Triumphe de chasteté*; fol. 78, r°: *Triumphe de la mort*; fol. 101, v°: *Triumphe de la renommée*; fol. 188, v°: *Triumphe du temps*; fol. 201, v°: *Triumphe de la divinité*. Per le miniature cfr. Prince d'Essling et E. Müntz, *Pétrarque, op. cit.*, pp. 224-225.

giudizio, testimonia di un gusto più raffinato e rivela una maggiore sicurezza artistica nella stessa disposizione del testo (1). L'esemplare contenuto nei mss. fr. n. 595 e n. 596 (2) non è riccamente presentato come i precedenti, forse perchè destinato ad un personaggio meno importante. Non per questo però deve essere trascurato poichè in esso le riproduzioni del testo poetico e della traduzione francese sono fatte con quella precisione che è una qualità che pare riunire tutti questi mss. e farli derivare da un unico scrittoio. Finalmente nel ms. fr. n. 2502 (3) si trova soltanto la riproduzione del *Trionfo del Tempo* con la traduzione del suo relativo commento.

Quali stretti rapporti vi siano tra questi mss. è facile dimostrare con prove convincenti quando, partendo dall'unica traduzione del commento di B. Illicino che essi riproducono, si mettano in evidenza le differenze che intercorrono fra le varie redazioni. Qui basterà indicare un solo esempio che mi pare significativo del modo con cui tanto il testo poetico come quello francese vennero diffusi. Pertanto metterò a confronto con il testo italiano il passo corrispondente in francese quale è riprodotto dal ms. fr. n. 594 e dal ms. fr. n. 2502, cioè dai due esemplari che sembrerebbero fra loro più lontani, affinchè dai rapporti stabiliti fra questi si possa facilmente dedurre un giudizio per quelli esistenti fra gli altri.

---

(1) In questo esemplare sono osservate scrupolosamente le divisioni in capitoli dei vari *Trionfi*.

(2) Mss. già nn. 7080-7081 provenienti dalla bibl. di Béthune. Descritti da P. Paris, *op. cit.*, t. V, p. 119. Il ms. n. 595 contiene il *Trionfo dell'Amore* (ff. 6, v°-83, r°); il *Trionfo della Pudicizia* (ff. 84, v°-110, v°); il *Trionfo della Morte* (ff. 111, v°-150, r°). Il ms. n. 596 contiene il *Trionfo del Tempo* (ff. 1, r°-21, v°); il *Trionfo della Fama* (ff. 22, r°-169, v°); il *Trionfo della Eternità* (ff. 170, v°-193, v°).

(3) Ms. già n. 8206 (1), in-folio, membranaceo, di ff. 79, caratteri umanistici, rilegatura non originale con le armi di Napoleone. Incipit (fol. 1, r°): *Prologue sur le Triumphe du Temps*. Ff. 3, v°-79, v°: testo e commento. Explicit (fol. 79, v°): *Fin du Triumphe du Temps*.

I Triumphi del Petrarca con il commento di B. Illicino, Venezia, 1491 (copia Bibl. Naz. di Parigi, Rés, Yd, 72). Fol. 110, r°; *Expositione del Triumpho del Tempo*:

La humana specie in se due nature contenere non solamente le ragioni evidenti ne mostrano et le irrefragabili auctorità ne consentano, ma la experientia maestra di ciascuna cosa apertamente et senza alcuna dubitatione il persuade; per la quale l'una di quelle s'intende essere immortale et celeste et l'altra fragile et corruptibile in breve. Essendo nientedimeno ciascuna di quelle, mentre che insieme vivono, vincte, di natura imbecille e potendo infermarsi: la humana diligentia et a l'una et a l'altra soccorse trovando la medicina.

Ediz. cit., fol. 118, v°:

Tanta è interchiusa la dottrina in questi versi et loro salutifera amonitione che qualunque vogli la mente sua rivolgere ad intendere il vero, vederà in essi contenersi ogni regola et ogni forma de vivere perocchè per quelli affermasi come è il vero

Bibl. Naz. di Parigi, ms. fr. n. 594, fol. 347, v°:

Non seulement monstrent les raisons evidentes et les irrefragables autoritez consentent l'humaine especе en soy conteine deux choses mais l'experience maistresse de toutes choses appertement et sans dubitation le persuade par laquelle l'une d'icelles s'entend estre immortelle et celeste et l'autre fragile et corruptible en bref. Estans toutefois chacune d'icelles pendant que nous vivons, lyées et jointes de nature imbecille et elles se pouvant infirmer et estre malades, l'humaine diligence donne secours a l'une et a l'autre en trouvant la medicine.

Ms. cit., fol. 372, v°:

Telle et si grande est la doctrine enclose en ces vers et leur salutaire admonition que quant la pensée de chacun se vouldra reduire et tourner a entendre la verité, il verra en iceulx contenir toute regle et toute forme de bien vivre, pource que

Bibl. Naz. di Parigi, ms. fr. n. 2502, fol. 1, r°:

L'humaine espece contiene en soy deux natures: non seulement le nous monstrent les raisons evidentes et les irrefragables auctoritez ne le consentent. Mais l'experience maistresse de chascune chose appertement et sans aulcune dubitation le persuade. Par laquelle l'une d'icelles deux natures s'entend estre immortelle et celeste et l'autre fragille et corruptible en brief, neantmoins combien que chascune d'icelles (ce pendant que vivons ensemble) soit vaincue de nature imbecille et quelle se infirmer et empirer peult, l'humaine diligence et a l'une et a l'autre donne secours trouvant la medicine.

Ms. cit., fol. 78, v°:

Telle et si grande doctrine est en ces vers enclose et contenue et si proffitable admonition que quiconque vouldra retourner son cueur a entendre la verité, il verra et congnoistra iceulx vers assez tenir toute reigle et forme de vivre. Car il nous

che nè alla morte corporale nè etiamdio a la fama mondana doversi perdere, può operarsi per gli homini alcuno efficace riparo.

par iceulx se monstre clerement comme verité est que en la mort corporele ne en la renommée et gloire mondaine, il n'y a reparation ne remede pour aucune operation qu'il ne faille quelles ne prengnent fin.

afferment quand est le premier mourir des hommes et aussi a la renommée mondaine qu'est le second mourir ne se peult ouvrer ne faire pour les hommes aucun remede ou reparation efficace pour retablir la vie et la renommée par le long temps estaincte et perdue.

Come si vede da questi due brani citati, la traduzione francese è quasi letterale e quanto mai aderente al testo che per altro non era di facile comprensione. Un intento appare evidente nel traduttore e cioè quello di rendere la verità di un pensiero di cui forse voleva sottolineare tutta l'importanza educatrice, ma dal quale per altro era ben lontana ogni intenzione di illustrazione poetica e meno che mai critica. Qui adunque, ancora per una volta, si guardava al Petrarca non come ad un poeta sovrano, ma come ad un erudito e ad un moralista.

4° – *La traduzione di Georges de La Forge.*

Quando, grazie all'attività dello scrittoio di Rouen, si diffondeva la prima redazione francese dei *Trionfi*, forse precisamente in quegli anni in cui il cardinale d'Amboise favoriva con la sua autorità una così importante iniziativa, Georges de La Forge preparava la sua prima traduzione in prosa dell'opera petrarchesca (1). Non c'è dubbio che

(1) Come accennerò qui appresso, soltanto un ms. e con una postilla del sec. XVIII, attribuisce questa traduzione a Georges de La Forge. Il nome non è indicato come quello dell'autore nè nell'edizione Vérard del 1514 nè in tutte le successive. Il *Catalogue des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale de Paris*, vol. CXXXV, pp. 116-119, attribuisce tutte le edizioni a stampa di questa traduzione al La Forge sulla testimonianza di Brunet, t. IV, col. 561. Poichè l'ediz. del 1514, pur con le sue varianti numerose ma non fondamentali, riproduce il

questo nuovo contributo alla diffusione della poesia del nostro poeta dovette incontrare non poco favore in Francia, se dobbiamo credere al numero non esiguo dei mss. che ancora oggi testimoniano della sua accoglienza. Soltanto considerando le principali biblioteche parigine, sono in grado di segnalare ben sette esemplari di questa traduzione da cui inoltre dipende una edizione a stampa che nelle sue varie riproduzioni certamente contribuì non poco a mettere i *Trionfi* a disposizione di un cerchio ancora più ampio di lettori. Che fra tanti esemplari il ms. fr. n. 1119 della Bibl. Naz. di Parigi (1) sia il principale e il più sicuro non oserei dire con certezza (2), anche se i due mss. dell'Arsenal (n. 3086 e n. 5065) (3) e quello di Sainte-Geneviève

---

testo dei mss., indirettamente si ha la prova che un'unico autore è all'origine di questa traduzione che a noi è giunta anche riprodotta in diverse redazioni manoscritte fra loro molto vicine. Che queste edizioni derivino dall'edizione a stampa, secondo quanto suggerisce E. Golenistcheff-Koutouzoff, non oserei sostenerlo a mia volta. Nè che vi siano due traduzioni indipendenti, l'una rappresentata dai mss. fr. n. 5065 della Bibl. Naz. di Parigi, n. 12424 dell'Arsenal e dell'edizione a stampa e l'altra dai mss. fr. n. 1119 della Bibl. Naz. di Parigi e n. 3086 dell'Arsenal, secondo quanto suggerisce il Bertoni (*I « Trionfi » del Petrarca in Francia* in *Poesie, leggende, costumanze del Medio Evo*, Modena, 1917, p. 277). Il problema richiederebbe un più attento studio che per ora mi limito a segnalare.

(1) Ms. miscellaneo, già Colbert n. 848; in-folio piccolo, cartaceo, di ff. 365, caratteri gotici, rilegatura in cuoio rosso con lo stemma di Francesco I. La traduzione ai ff. 1, r°-46, r°. Incipit: *Le livre des Triumphes de Petrarque translaté de langue tuscane et par le facteur par maniere de preambule disant*; Explicit: *Explicit sextus et ultimus triumphus. Deo gratias.* In questo ms. manca la traduzione del prologo del commentatore che invece è riprodotto nel ms. fr. n. 1118 citato qui appresso.

(2) E. Golenistcheff-Koutouzoff, *La première traduction des « Triumphes » de Pétrarque en France* in *Mélanges Hauvette*, Parigi, 1934, p. 109.

(3) Descritti da H. Martin, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de l'Arsenal, op. cit.*, t. III, p. 216; t. V, p. 33. Il ms. n. 3086 reca al fol. A, v° il nome dell'autore di questa traduzione: Georges de La Forge. Il ms. n. 5065 contiene soltanto il *Trionfo dell'Amore*, il *Trionfo della Pudicizia* e il *Trionfo della Morte.*

(n. 1125) (1) sembrano dipendere da esso, senza avere la sua completezza. Forse è più prudente dire che ci troviamo di fronte a redazioni di un unico testo leggermente differenti, ma non tali tuttavia da offrire varianti fondamentali. Per quanto riguarda poi i mss. fr. n. 1118 (2) e n. 12424 (3) della Bibl. Nazionale, essi pur troppo hanno il difetto di non recare tutta intiera la traduzione, poichè riproducono soltanto gli ultimi tre *Trionfi* con molte lacune. Sarebbe certo di un ben preciso interesse lo stabilire i rapporti esatti esistenti fra questi mss., ma tenuto presente che quanto essi offrono di importante per la storia della traduzione del La Forge, è per gran parte passato nell'edizione a stampa del 1514 e poichè inoltre essa offre la redazione più completa del testo, mi limiterò a studiare in modo particolare soltanto quest'ultima al fine di precisarne le caratteristiche più importanti.

Un anno dopo la morte di Antoine Vérard (marzo 1513), uno dei figli del grande editore intraprendeva la propria attività in stretta continuazione con quella così luminosa

---

(1) Descritto da Ch. Kohler, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque Sainte-Geneviève*, Parigi, 1893, t. I, p. 508. Cfr. Prince D'Essling et E. Müntz, *Pétrarque*, *op. cit.*, p. 272, dove erroneamente a questo ms. viene attribuito il n. 965.

(2) Ms. già n. 7369; in-folio piccolo, membranaceo, di ff. 56, caratteri gotici, rilegatura in pelle rossa con stemma dei reali di Francia. Fol. 1, r° e v°: *Prologue*. Fol. 2, r°: *Triumphe de la Renommée* (con molte lacune). Fol. 34, r°: *Le cinquiesme triumphe est le temple du temps. Tempus vincit famam* (con lacune). Fol. 38, v°: *Le dernier triumphe qui est le triumphe de la divinité* (interrotto al fol. 55, v°).

(3) Ms. già suppl. fr. n. 2036, 56, proveniente dal collegio dei Gesuiti di Lione: membranaceo, di ff. 160, rilegatura con originale in velluto. Incipit (fol. 3, r°): *Second volume des Triumphes messire François Petrarque ou quel sont les autres trois Triumphes c'est assavoir le Triumphe de renommée, du temps, et de la divinité.* Qui si trovano i versi latini del sec. XV di cui ho detto; ma la parafrasi in francese che li accompagna non corrisponde a nessuna di quelle indicate. Explicit (fol. 160, r°): *Cy finissent les triumphes de messire François Petrarche tres illustre poete et souverain et elegant orateur nouvellement redigés de son langaige vulgaire tuscan en nostre diserte langue françoyse.*

del padre, dando alle stampe precisamente la prima traduzione in prosa francese dei *Trionfi* (1). Che questo volume, di valore non indifferente anche dal lato tipografico (2), fosse concepito secondo quella sicura tradizione culturale perseguita per alcuni decenni da Antoine Vérard non è da dubitare quando si pensi quale attento introduttore in Francia della letteratura italiana fosse colui che già nel 1485 aveva stampato come uno dei suoi primi libri, il *Decameron* nella traduzione di Laurent de Premierfait (3). Certo il lavoro di Georges de La Forge, oltre la vasta apertura sulla poesia petrarchesca, raggiungeva ben più ampi interessi che non quello del Premierfait, in quanto si dimostrava preoccupato non solo di rendere accessibile un'opera di per sè non facile, ma anche di trarre da essa tutti quegli insegnamenti eruditi, storici e morali che in un modo non meno pedantesco erano già stati sottolineati da B. Illicino. Nell'attività dei Vérard quindi questa opera si presentava come conciliatrice di due tendenze, l'una desiderosa di accontentare il gusto romanzesco di un pubblico raffi-

---

(1) *Les triumphes messire François Petrarque translatez de langaige tuscan en françois, nouvellement imprimez à Paris l'an mil cinqcens et quatorze le 23 jour de may.* Incipit (fol. 2, r°): *Amor vincit mundum.* Explicit (fol. 94, v°): *Cy finissent les triumphes de messire François Petrarche tres illustre poethe et souverain et elegant orateur nouvellement redigées de son langaige vulgaire tuscan en nostre diserte langue française. Imprimé à Paris pour Berthelemy Vérard marchant libraire demourant en ladicte ville à l'enseigne sainct Jehan l'evangeliste devant la rue neufve nostre dame ou au palais au premier pillier devant la chapelle ou l'on chante la messe des messeigneurs les presidens*; Parigi, 1514, in-fol. a 2 coll., caratteri gotici, ff. 94. Leggo l'esemplare della Bibl. Naz. di Parigi (Rés. Yd, 80) in cui mancano i fogli XLIV e XLVIII della seconda parte. Segnalo un altro esemplare di questa edizione alla Bibl. dell'Arsenal. Cfr. A. Claudin, *Histoire de l'imprimerie en France au XV^e^ et au XVI^e^ siècle*, Parigi, 1901, t. II, p. 505.

(2) Cfr. Prince d'Essling et E. Müntz, *Pétrarque, op. cit.*, p. 243.

(3) Questa edizione è descritta da J. Macfarlane, *Antoine Vérard. Illustrated monographies issued by the Bibliographical Society*, n. VII, Londra, 1900, in-4°, p. 1 sgg. Negli anni seguenti (1486-1506) A. Vérard pubblicò ancora sette edizioni delle opere del Boccaccio.

nato (1) e l'altra non meno attenta a quanto di moraleggiante si richiedeva da ogni opera letteraria.

Georges de La Forge risente chiaramente di entrambe queste due tendenze che nel suo lavoro di traduzione lo guidano in modo quasi imperioso. In primo luogo egli appare preoccupato di non trascurare la bellezza della poesia petrarchesca e quanto c'è in essa di favoloso. Per questo motivo vi è nella traduzione un chiaro sforzo di piegare una lingua, non ancora completamente duttile, alla dolcezza dello stile petrarchesco. I risultati in genere sono quasi sempre negativi perchè il La Forge sa trarre dall'opera ben poca bellezza e quindi la sua prosa rimane senza splendori. Tuttavia esiste evidente il desiderio di presentare una interpretazione non troppo infedele. Versi famosi sono appena riconoscibili; ma si osservi come alcuni sintetici aggettivi petrarcheschi siano sentiti in tutto il loro valore e quindi più che tradotti, parafrasati, nel desiderio di ripetere la stessa intensità poetica. Così i versi del *Trionfo della Morte* (I, 34-36):

> ... O tu, donna, che vai
> di gioventute e di bellezze altera,
> e di tua vita il termine non sai...

sono compresi nel loro significato di nostalgico rimpianto per un bene raro e fuggevole ed a questo modo parafrasati: « O toy, belle dame qui chemines en triumphant beauté « et de jeunesse munie avec les autres belles de ta com- « pagnie, qui de ta briefve vie ne sçais le terme et la ma- « niere de ta fin » (fol. 40, r°). All'inizio del *Trionfo del-*

(1) Continuava in quei decenni quel gusto letterario che è all'origine di tutte le trascrizioni in prosa dei romanzi cavallereschi fatte soprattutto nel sec. XV. Cfr. E. Besch, *Les adaptations en prose des chansons de geste au XV^e^ et au XVI^e^ siècle*, in *Revue di seizième siècle*, III (1915), pp. 151-181; A. Tilley, *The prose romances of Chivalry*, pp. 12-25; *Rabelais and Henri II*, pp. 66-84 in *Studies in the French Renaissance*, Cambridge, 1922; G. Doutrepont, *Les mises en prose des épopées et des romans chevalleresques du XIV^e^ au XVI^e^ siècle*, Bruxelles, 1939.

l'Amore (I, 22-30) la descrizione del carro di Cupido che già tante fantasie di artisti aveva ispirato, non sfugge nella sua concretezza poetica al traduttore che per rendere la stessa precisione delle immagini, in questo caso non osa alcuna libertà, sforzandosi soltanto di aderire il più possibile al testo italiano:

Je vy quattre chevaulx plus blancz que neige qui menoient ung chariot sur lequel avoit ung ieune homme tout nud lequel tenoit fierement ung arc en sa main senestre ayant contenance impiteable et merveilleusement hardye (fol. II, v°).

Altra volta invece la forza lirica del Petrarca, avvertita in tutta la sua originalità, è sentita come un ostacolo insormontabile onde il traduttore, quasi denunziando la sua debolezza, sfugge alla precisione del testo e si abbandona a variazioni che, con una grazia tutta di maniera, male sostituiscono la sicurezza dell'intuizione petrarchesca. Come è nella memoria di tutti, accennando a Saffo nel *Trionfo dell'Amore* (IV, vv. 25-27), il poeta dice così:

Una giovine greca a paro a paro
coi nobili poeti iva cantando:
ed avëa un suo stil söave e raro.

La difficoltà per il traduttore è racchiusa soprattutto nel terzo verso e in modo particolare negli aggettivi che definiscono, se non una poesia rimasta sconosciuta, certo l'originalità del personaggio. Il commento di B. Illicino (*ediz cit.*, fol. 23, v.) non poteva soccorrere il La Forge che, incapace di rendere una così perfetta sintesi, cade in controsensi e sostituisce immagini vere con immagini di maniera che completamente travisano il testo originale:

Une jeune grecque estoit et sembloit que en allant chantoit avecques eulx non pas faiblement et tenoit une grosse fleuste qui avoit tres grands pertuys (fol. IV, v°).

In questo caso particolare non oserei dire che il traduttore abbia male interpretato il testo, poichè forse egli fu tradito semplicemente dalla sua difficoltà. Al contrario la sua insufficiente preparazione letteraria viene denunziata

e senza possibilità di giustificazioni, ogni qualvolta nella sua composizione il Petrarca accenna ad autori appartenenti alle letterature romanze ed in particolare ai primi secoli di quella italiana. In questo caso ci viene offerta una testimonianza sicura di quanto poco quegli autori fossero noti in Francia nei primi decenni del Cinquecento, quando nell'oblio dei secoli medievali appena qualche nome francese vinceva le tenebre e poche opere (1). Nei versi in cui il Petrarca, sempre nel *Trionfo dell'Amore* (IV, vv. 31-60), accenna rapidamente ai poeti stilnovisti ed ai provenzali, non senza caratterizzarli efficacemente, il traduttore francese accusa tutte le sue debolezze. Così il nome della donna cantata da Cino da Pistoia serve come epiteto a Beatrice (fol. V, v°: *Vez cy Dante et Beatrix salvagia*), il poeta pistoiese è appena riconoscibile in *Cine de Pistoye*, mentre nessuno saprebbe rintracciare in *Guy de Arce*, Guittone d'Arezzo. Si veda pure con quanta imprecisione il La Forge traduca i seguenti versi dello stesso *Trionfo dell'Amore* (IV, vv. 34-38):

> ... ecco i due Guidi che già fur in prezzo,
> Onesto Bolognese, et i ciciliani
> che fur già primi e quivi eran da sezzo;
> Senuccio e Franceschin, che fur sí umani
> come ogni uom vide;

Puis je vy deux ciciliens appellez Guyons, Sennulit et François qui furent aussi humains que jamais furent aucuns (fol. V, r°).

Appare chiaro come nell'incertezza il traduttore superi le difficoltà trascurandole senza indugio. E questo egli fa pure per i provenzali tanto che due versi famosi dedicati a Giaufré Rudel (*Trionfo dell'Amore*, IV, vv. 52-53) ven-

(1) Si ricordi che ancora Claude Fauchet, il quale pure rappresenta con Estienne Pasquier una eccezione per la conoscenza della letteratura medievale nella seconda metà del sec. XVI, aveva vaghe notizie sui poeti provenzali. Cfr. J. G. Espiner-Scott, *Claude Fauchet, sa vie, son œuvre*, Parigi, 1938, p. 211. N. Edelman, *Attitudes of Seventeenth-Century France toward the Middle Ages*, New York, 1946, p. 277 sgg.

gono così travisati: « L'autre est le cruel Geoffroy qui use de violles et d'amours a sa mort » (fol. V, r°); mentre Folchetto da Marsiglia viene confuso con Giraldo de Bornehl e tutti gli altri trovatori sono male ricordati e appena rintracciabili in un testo confuso. Certo qui il nostro traduttore non era sostenuto neppure da B. Illicino, troppo rapido nel commentare questi versi (*ediz. cit.*, fol. 23, v°) e forse, per lo stesso motivo del La Forge, incapace di comprendere tutti gli accenni del Petrarca (1).

Dove invece l'erudizione era più facile e più sicura, il traduttore francese, come del resto il commentatore italiano, non ha alcun timore di dilungarsi troppo nella sua parafrasi. Quando nel cap. II del *Trionfo dell'Amore* il Petrarca accenna alle copie di amanti famosi e con sicura scienza passa in rassegna i nomi più illustri di Grecia e di Roma, il La Forge non teme di dividere questo capitolo in più brevi paragrafi dove alla traduzione dei versi fa seguire una breve narrazione delle vicende storiche e mitologiche a lui note circa Pompeo e Cornelia (fol. V, v°), Egisto e Clitennestra (fol. VI, r°), Lino e Ipermestra (fol. VI, v°), Piramo e Tisbe (fol. VII, v°) per giungere poi ad Ulisse e Circe (fol VIII, r°), Leandro ed Ero (fol. IX, r°), Annibale (fol. IX, r°) e quindi a tutti gli eroi biblici come Abramo (fol. XI, r°), Salomone (fol. XII, r°) per ritornare finalmente alla mitologia con Didone e Ficheo (fol. XXII, r°). Non c'è dubbio che vi è in questo sfoggio di erudizione una sicura compiacenza del traduttore, come di chi si trova in paese amico e ben noto. Egli si diletta a parafrasare il Petrarca e a erudire il lettore con una cura che per buona parte deriva da quella del noto commentatore italiano. Tuttavia in modo particolare, questo sistema di unire alla traduzione la parafrasi e il commento è usato dal La Forge principalmente per il *Trionfo della Fama*. Giunto, ad esempio, ai versi petrarcheschi dove si accenna a Cesare e Scipione (I, v. 23 sgg.) il nostro traduttore, dopo di averli

(1) B. Illicino nel suo commento (*ediz. cit.* fol. 23, v°) afferma con sincerità, « non avere più expedita notitia » di molti degli autori citati.

ampiamente parafrasati, aggiunge una non breve digressione in cui racconta la vita di Cesare (fol. XLVI, r°) e di Scipione (fol. I, 2ª parte). Ugual metodo egli segue ancora quando deve tradurre l'accenno ai due Catoni (I, v. 52) dai quali trae occasione per raccontare minutamente tutto un lungo periodo di storia romana (foll. III-XIX, 2ª parte) e poi per quanti sono i personaggi ricordati dal Petrarca. La fonte di tutta questa sua erudizione è sempre il commento di B. Illicino. Egli ha presente questa opera a tal punto che sovente, come per esempio per la vita di Cesare (*ediz cit.*, fol. 66, v°), si limita semplicemente a tradurre il testo italiano.

La direzione ben precisa data a tutta questa ricca serie di notizie erudite deriva ancora da B. Illicino. Come già l'autore italiano, anche il La Forge cerca di mettere in evidenza il significato morale di quante sono le vicende storiche e mitologiche a cui può ricorrere per trarre da esse un insegnamento altamente istruttivo. Con questo preciso intento, ad esempio, seguendo la fonte italiana, egli trasforma il titolo del *Triumphus Mortis* nel seguente: *Francisci Petrarche poete clarissimi triumphus tertius videlicet triumphus reformidandae mortis* (fol. XXXIX, v°) dove appunto la novità è tutta in quel ricordo della morte paurosa e pertanto temibile. A questo proposito potrei addurre parecchi altri esempi per documentare come l'intento moralistico sia all'origine anche di questa traduzione dei *Trionfi*. Ma nessuno, a mio giudizio, ha il particolare valore di quello indicato da una interessante quanto curiosa parafrasi dei versi famosi 82-100 del *Trionfo della Morte*, I.

Come è noto il Petrarca con quei versi, riprendendo una sollecitazione biblica (1), reca, più o meno coscientemente, il suo contributo alla fortuna letteraria della formula *Ubi sunt*. Come questa formula nei secoli medievali abbia dato uno sviluppo importante e del tutto significativo ad un tema

(1) Cfr. *Sapientiae liber*, V, 8-15; *Isaia*, XXXIII, 18. Alcune fonti classiche sono state indicate da J. Bright, *The « ubi sunt » formula* in *Modern Language Notes*, t. VIII (1893), pp. 187-188.

culturale, è quanto gli studi recenti hanno ampiamente dimostrato e documentato (1). Non è forse imprudente quindi pensare che, grazie al nostro poeta, un tema medievale, abbellito da una originale espressione poetica, entrò nella moderna letteratura italiana proprio come in quella francese esso si arricchisce con Villon non dell'ultimo suo fiore, ma di una nuova luce con cui doveva continuare nei secoli (2). Orbene che questi versi petrarcheschi fossero da inscrivere in una precisa tradizione biblica non sfuggì a B. Illicino (*ediz. cit.*, fol. 50, v°) il quale, parafrasando il Petrarca, per conto suo approfondì il valore morale di quella singolare meditazione sul vano trascorrere della potenza umana. Il La Forge, fedele al commentatore italiano, non poteva certo non seguire la sua fonte proprio su di un punto in cui i suoi intenti moraleggianti trovavano un sicuro precedente. Ma è curioso constatare che per una volta l'autore francese non traduce la sua fonte e neppure parafrasa i versi del Petrarca ma, preso l'avviamento da questo, si abbandona alla forza di un ricordo biblico che doveva echeggiare profondamente nella sua mente. Egli scrive così una originale variazione morale sul tema che in modo del tutto nuovo viene abbellito con uno sviluppo che sarà — chi se lo aspetterebbe? —

(1) Per i testi medievali fino a Villon cfr. E. Gilson, *De la Bible à François Villon* in *Les idées et les lettres*, Parigi, 1932, pp. 9-38. Ma esiste un evidente sviluppo del tema da Villon alla fine del secolo XVI che mi propongo di documentare in un prossimo lavoro. Un testo di Jean de Montreuil ho indicato in *La coscienza della Rinascita negli Umanisti francesi*, Roma, 1949, p. 165. Altri due testi sono indicati da V. L. Saulnier, *Maurice Scève*, Parigi, 1949, t. II, p. 37; ediz. *Les Bagatelles* di N. Bourbon, Parigi, 1945, p. 92 e p. 127.

(2) Lo sviluppo di questo tema nella letteratura moderna è ricco di esempi. Al testo del Carducci già ricordato da F. Neri (*Le poesie di F. Villon*, Torino, 1923, p. 51) e a quello di Th. de Banville citato dal Gilson (*op. cit.*, p. 36) aggiungerò la bella pagina di Chateaubriand sul congresso di Verona (*Mémoires d'Outre-Tombe*, ediz. Levaillant, t. IV, pp. 330-331). In verità questo tema non solo non ha avuto mai un termine, ma continuerà a svilupparsi fino a quando vi saranno dei lettori della Bibbia.

uno dei motivi più usati ed abusati della poesia francese del Cinquecento. Il lettore giudichi ora del valore di questo testo:

Ou sont maintenant les richesses, ou sont les bobants pompes et honneurs? Ou sont les conviz et bancquetz ou sont les jeux, dances, instrumens et joyeulx chantz? Ou sont les gemmes et pierres precieuses? Ou sont les mittres papales, episcopales et de prelature? Ou sont les croix triples et autres spirituelz bastons pastorialz? Ou sont les sceptres et couronnes, ou sont les couleurs et draps de pourpre d'or et d'argent? Ou sont les diversitez et nouvelletez d'habillements controuvez? Ou sont les boucquetz et chappeaulx de roses et odorantes fleurs? Helas! Mais ou sont ne en quel point sont devenuz tous ceulz et celles qui en toutes belles choses ont prins usaige, amusement et total plaisir? Veritablement, a ce que je appercoy et congnois, ilz sont comparez a ung grant brouillatz qui bien matin empesche le soleil en orient et la clarte du serin du jour et obnubile et obscursit l'air et en ung instant ne appercoit on point qu'il est devenu, ou s'il monte aux aers ou s'il chiet a terre. Telz ressemblent la belle rose laquelle est au matin belle fresche et entiere et au soir est fanee et deffoulee par terre et ny treuve plus que le bouton tout terny (fol. XLI, v°).

Come non riconoscere nel finale il tema che sarà per eccellenza quello di Ronsard e di tanti suoi imitatori e seguaci? (1). Inatteso esso appare fra le osservazioni morali su alcuni preziosi versi del Petrarca e certo così improvviso suggerimento donato ad un ammiratore di Francia dal poeta italiano vale non poco, ai nostri occhi, per ripagare una devozione che in tutta un'opera faticosa e senza respiro, è quanto si rivela di più sicuro, di più umano.

Giudicata nel suo complesso questa traduzione indica degli interessi culturali molto vicini a quelli che diffusero i manoscritti petrarcheschi di Rouen. Direi che la continua fedeltà al commento di B. Illicino ne è la prova più sicura. Per altro sulla via della conoscenza diretta dei *Trionfi*, questa opera rappresenta anche un nuovo pro-

(1) È necessario adunque aggiungere anche questo testo a quanti sono stati indicati in precedenza, traendoli dalle opere di autori di questo periodo, da H. Guy, « *Mignonne, allons voir si la rose* », *réflexions sur un lieu commun*, Bordeaux, 1902, p. 13.

gresso poichè l'aver sentito la necessità di tradurre non soltanto il commento, ma anche il testo italiano prova l'interesse che a questo veniva portato da un più vasto pubblico. Tuttavia non mi pare che, pur con questa traduzione, la personalità artistica del Petrarca abbia mutato fisonomia per i letterati francesi di quegli anni. Attenti a sottolineare ogni valore morale di una poesia di cui non comprendevano ancora le più segrete bellezze, essi vedono nei *Trionfi* un'altra opera di quel *philosophus moralis* che già avevano apprezzato nella sua attività in latino. Non senza però scoprire un aspetto nuovo dell'arte petrarchesca, poichè proprio dalla lettura di questa traduzione in cui è così sviluppato il tentativo di rendere umana e quasi familiare tanta storia antica e miti così famosi, i francesi dovettero appagare quel gusto per il romanzesco che in questo periodo diventa in Francia così generale. Onde, avvicinato al Boccaccio (1) ed ai romanzi spagnoli che in quegli stessi anni incominciano ad essere tradotti (2), anche il Petrarca si avvia ad essere apprezzato non soltanto come moralista, ma come poetico descrittore della vita umana (3).

FRANCO SIMONE.

---

(1) Sovente mi è accaduto di incontrare testimonianze che dimostrano come il Boccaccio abbia goduto, in questo stesso periodo, di una fortuna uguale e forse maggiore di quella del Petrarca. Non mi è possibile entrare in particolari, tuttavia sono certo che uno studio sulla fortuna delle opere latine dello scrittore italiano e in modo speciale del *De claris mulieribus* e del *De casibus virorum illustrium*, offrirebbe buoni risultati.

(2) Cfr. G. REYNIER, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, Parigi, 1908, p. 55 sgg.

(3) Mette conto ricordare non soltanto il successo, negli anni tra il 1500 e il 1540, di alcuni famosi romanzi medievali come *Ogier le Danois* e *Quatre filz Aymon* (cfr. J. PLATTARD, *L'œuvre de Rabelais*, Parigi, 1910, pp. 1-11), ma proprio la grande voga del *Triomphe des Neuf preux* (cfr. P. MEYER, *Alexandre le Grand dans la littérature française du Moyen Age*, Parigi, 1886, vol. II, p. 307) che doveva rispondere alle esigenze del gusto di molta parte della classe colta francese.

(*Continua*).

LE COMMEDIE DI LODOVICO ARIOSTO NEL TEATRO FRANCESE DEL CINQUECENTO

Quando Joachim du Bellay rivolge al suo ideale lettore, « doué d'une excellente felicité de nature, instruit « de tous bons arts et sciences, principalement naturelles « et mathématiques, versé en tous genres de bons auteurs « grecs et latins, non ignorant des parties et offices de la « vie humaine, non de trop haute condition, ou appelé « au regime public, non aussi abject et pauvre... », l'esortazione ad illustrare il natìo sermone con la più eccelsa forma di poesia, l'epopea, gli promette la gloria spettante a chi veramente saprà arricchire di non più visti tesori quel « pauvre langage »: quella stessa del più celebrato poeta del secolo.

Ce sera toy veritablement qui luy feras hausser la teste, et d'un brave sourcil s'égaler aux superbes langues grecque et latine, comme a fait de nostre temps en son vulgaire un Arioste italien, que j'oseroy (n'estoit la saincteté des vieux poèmes) comparer à un Homere et Virgile.

Nè l'invocato esempio contemporaneo manca al compito di suffragare l'invito al condendo « long poème françois » con la ben ovvia constatazione che anche l'autore del *Furioso* « a bien voulu emprunter de nostre langue les noms et l'histoire de son poëme » e col richiamo alle tradizioni indigene, ai « beaux vieux romans français ». Tanto più evidente ne risulta quindi il contrasto con il secco accenno finale concludente la rassegna dei « generi » contenuta nel capitolo che immediatamente precede (1): neppure vi si delinea la possibilità di trovare in patria, nella

(1) *Défense et illustration de la langue française*, L. II, c. IV.

realtà quotidiana o nel repertorio delle storie e storielle comiche tradizionali. Anzi, almeno su questo punto l'alunno di Dorat tiene a dichiararsi fermo all'ideale classicistico del maestro suo, ribadito dallo stesso invocato intervento dei poteri pubblici, anzi addirittura della *πόλις*, quale presupposto di ogni possibile rinascita teatrale.

Quant aux comedies et tragedies, si les roys et les republiques les vouloyent restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les farces et moralités, je seroy' bien d'opinion que tu t'y employasses, et si tu le veux faire pour l'ornement de ta langue, tu sçais ou tu dois en trouver les archetypes.

Nello stretto classicismo italianizzante di Joachim du Bellay e dei suoi condiscepoli della *Brigade* di Coqueret appare netta ed implacabile l'ostilità verso quella « usurpazione » — divenuta per la sua stessa facile, triviale popolarità la forma letteraria più fortunata del secolo, oltre che la più sciatta ed opaca. Anche per questo (oltre che, forse, per un celato disdegno di quegli attenti e raffinati lettori del *Furioso*) manca a tale proposito ogni menzione del precedente delle commedie ariostee, pure assai più ortodosse del poema nei confronti della poetica dell'imitazione. Eppure sono proprio, per singolare sorte, i *Suppositi* ed il *Negromante* a riscuotere una immediata e larga fortuna di traduzioni e d'imitazioni nella Francia di quegli anni — come del resto avverrà pure, a non grande distanza di tempo, in Spagna ed in Inghilterra. Nella loro scia, e non già nell'intristirsi in esercizi scolastici della non mai del tutto dimenticata tradizione dei comici latini, la commedia francese viene cangiando e precisando la sua fisionomia: un po' ai margini dell'opera degli astri della Pléiade, ma sulla traccia segnata da loro, su di un piano non dissimile, anche se troppo modesto.

***

Singolarmente fortunata fra tutte le commedie dell'Ariosto, quella dei *Suppositi* è anche la prima a vedere la luce in veste francese in quello scorcio del regno di

Francesco I che vede moltiplicarsi le traduzioni di opere italiane contemporanee, dal *Cortegiano* al *Furioso*, all'*Arte della guerra*, dopo il quasi bilinguismo cortigiano che trova il suo centro, se non i suoi limiti, nei primi decenni del secolo e la sua celebrazione nella *Concorde des deux langages*, « vivants en paix sans noise ». Indiretto annunzio di tale fortuna può apparire la garbata e vivace traduzione dei più recenti *Ingannati*, « des bons et modernes esprits « Siénois, studieux de toute antiquité et honnêteté, faisant « de leur langage tuscan une profession et académie qu'ils « nomment Intronati », pubblicata da Carlo Estienne nel 1543: l'introduzione ricorda, spropositando un po', *Lena* e *Negromante*, ma sono proprio i non menzionati *Suppositi* ad offrire la prima impalcatura comica a quel dramma appassionato e gentile. Di due anni posteriore è la prima versione della commedia ariostea di cui ci abbiano trasmessa notizia i bibliografi settecenteschi — ed, ahimè, essi soltanto.

La *Comédie très élégante, en laquelle sont contenues les amours d'Erostrate, fils de Philogone de Catanie, et de Polymneste, fille de Damon, mise d'Italien en rime française* sarebbe stata stampata a Parigi nel 1545 da Jerosme de Marnef, secondo il Du Verdier (1), o dalla vedova del defunto Denys de Marnef, Jeanne, secondo la notizia di La Croix du Maine (2). Dal quale ultimo apprendiamo pure che il suo autore, Jacques Bourgeois, la dedicò al sovrano e compose e stampò, dieci anni più tardi, due libri di *Rencontres chrétiennes à tous propos* ugualmente in versi. Non mi sembra da escludere, tuttavia, la possibilità di un'omonimia, dal momento che un Jacques Bourgeois figura quale autore di una strofe preliminare alla stampa di un mistero, d'intenti polemici anticattolici, d'un pastore

(1) *Les Bibliothèques françaises de* La Croix du Maine *et* Du Verdier, *sieur de Vauprivas*, nouv. éd., Paris, Saillant et Nyon, 1772, vol. I, p. 429.

(2) *Op. cit.*, vol. I, p. 396.

ginevrino (1), mentre un altro « ministre de l'Ordre de la Sainte Trinité et Redemption des captifs » viene ricordato altrove sempre dal La Croix du Maine (2) come autore di opere di meditazione e di preghiera stampate a Douay nel 1579, e menzionato dalla *Gallia Christiana* (3) come provinciale in Piccardia, e poi generale, dell'Ordine, e autore di una storia di esso fino al 1570 (4). Troppo poco, del resto, per poterci dire qualcosa del primo traduttore francese dei *Suppositi*: assai più grave però la perdita dei suoi ottosillabi (non è verosimile che abbia usato un metro diverso da quello comico tradizionale, accettato anche dai traduttori del *grant Therence*: ed in questo possiamo andare una volta tanto d'accordo con la facile congettura dei « vers de quatre pieds » contenuta nel sotto ogni altro rispetto infido centone (5) che va sotto il nome del Cavalier de Mouhy). Anche se non è da pensare che abbiamo perso molto sotto il rispetto dell'arte, questa trasposizione nelle forme indigene di una commedia classicheggiante, di tre lustri anteriore alle due commedie in versi di Jacques Grévin (le prime davvero italianizzanti, poi che non possiamo considerare come tale l'*Eugène* jodelliano), dovette senza dubbio rappresentare un esperimento affatto singolare nella pigra *routine* delle variazioni farsesche o delle moralità polemiche. Il fatto stesso che sia rimasta come isolata, e non ce ne sia pervenuta diversa menzione (ma le circostanziate notizie dei ricercatori settecenteschi sembrano escludere l'ipotesi di una volontaria falsificazione o di una troppo facile confusione), può tuttavia farci supporre si sia trattato d'un esercizio di traduzione privo di riso-

(1) *La déconfiture de Goliath*, tragédie par M. Joachim de Coignac (Genève, chez Adam e Jean Riverez, 1551 ?).

(2) *Op. cit.*, vol. IV, p. 270.

(3) Vol. VIII, col. 173.

(4) *Regula et statuta fratrum Ordinis sanctiss. Trinitatis...*, Douay, 1586.

(5) *Tablettes dramatiques contenants l'abrégé de l'Histoire du Théâtre français, l'etablissement des théâtres à Paris, un dictionnaire des pièces et l'abrégé de l'histoire des auteurs et des acteurs*, Paris, Jorry, 1752, p. 86.

nanza, fors'anche di qualsiasi efficacia e fortuna scenica, e di scarso valore.

Ancor più insignificante è però, senz'alcun dubbio, la versione letterale in prosa dei *Suppositi* di Jean Pierre des Mesmes, educato presumibilmente in Italia ed autore di una grammatica della nostra lingua (1). Di poco posteriore alla data del privilegio di quest'ultima opera (27 marzo 1548, cioè 1549) è quella (30 settembre 1549) del privilegio concesso al medesimo libraio, Estienne Groulleau, per l'edizione bilingue dei *Supposez* stampata in realtà tre anni dopo (2).

Le poche notizie pervenuteci di questa figura secondaria ed un po' in ritardo dell'umanesimo della metà del Cinquecento ce la fa supporre non lontana dalla passione per il teatro classico trasfusa dal Daurat nei suoi discepoli di Coqueret (3): una serie di terzine « ai duo lumi della poesia francesca, P. Ronsardo e G. Bellaio » chiude, con altri saggi delle sue rime in italiano, il volumetto della traduzione, mentre cinque ottave composte ad imitazione di un'ode del Daurat *In D. Margaritam reginam Navarrae* fanno seguito alla sua traduzione in quartine italiane dei centoquattro distici del *Tombeau de Marguerite de Valois reine de Navarre* (4). Meglio attendibile della sua affermazione, nella lettera preliminare al cugino Henry de Mesmes, che la traduzione è lavoro capitatogli sottomano « en re- « visitant, ces jours passez, les vieilles compositions de la « première jeunesse » e dato in luce « pour donner plus de « contentement aux curieux esprits et à vous plus de

(1) *La grammaire italienne*, composée en françois, à Paris, par Estienne Groulleau, 1548, ristampata a Parigi nel 1567, a Lione nel 1568 ed ancora a Parigi nel 1581. L'autore si professa il suo debito alle *Prose* del Bembo, e largheggia in esempi tratti dai poeti contemporanei; altrove, nella prefazione alle *Institutions astronomiques* (Paris, Vascosan, 1557) ci dà il suo anno di nascita: 1516.

(2) *La comédie des supposez de M. Louys Arioste, en italien et françois*, à Paris, par Estienne Groulleau, 1552.

(3) Si possono trovare raccolte dal Picot, *Les français italianisants au XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1906, vol. I, pp. 294-311.

(4) Paris, Fezandat et Grandjon, 1551.

« passetemps » grazie all'argomento, « non moins honeste que delectable » (civetteria non ignota ad altri traduttori, come, poi, al più fortunato di tutti, Pierre de Larivey) ci sembra la supposizione che i suoi intenti non siano stati tanto didascalico-linguistici — abbondante esemplificazione a corredo della *Grammaire*, come ovviamente s'è supposto — quanto indirettamente polemici nei confronti del travestimento in verso farsesco di quella medesima commedia di recente perpetrato dal non meglio identificato Jacques Bourgeois (scrittore, possiamo supporre, assai più lontano dalla cerchia della cultura umanistica vera e propria).

Quella stessa, dichiarata rispondenza stretta della commedia ariostea agli schemi plautini e terenziani che ha fatto inarcare le ciglia a più riprese alla poco benevola critica moderna, dovette costituire una ragione di più perchè se ne riesumasse il testo integrale proprio in quella primitiva stesura in prosa (nulla possiamo sapere, è ovvio, del testo usato da Jacques Bourgeois) che non avrebbe proposto al traduttore imbarazzanti problemi di metro. Jean Pierre des Mesmes riproduce il testo di una delle prime due stampe, la ferrarese del 1509 e la romana del 1524, con pochi ritocchi: alcuni probabilmente voluti, altri forse derivanti dalla scarsa fedeltà di un copista. Secondo l'uso di certi commentatori si fa scrupolo di avvertire i lettori che essi potranno trovare in qualche passo « le françois « ne correspondre pas mot à mot à l'italien, ce qui ne doit « vous rétarder: car le traducteur ne s'est voulu tant « assubbiettir ni contraindre, pour ne faire perdre la grace « à notre langue, qui a autres phrases et manieres de parler « que l'italienne: ma je vous puis assurer, au surplus, que « vous la trouverez renduë fidellement, et au plus près de « l'intention de l'auteur ». In realtà il suo ricalco è letterale e paziente, tale da far pensare a buon diritto al maestro di lingua che vuol corredare con esempi pratici le sue lezioni grammaticali; gli abbagli sono rari e sostanzialmente trascurabili, sì da non permetterci congetture plausibili su di una possibile conoscenza ed utilizzazione del suo lavoro da parte del traduttore inglese dei *Suppositi*,

George Gascoyne (1). Possiamo considerare italianismi, sia pure non lontani da un lieve fraintendimento, scorsi di penna come *affecté* per « affezionatissimo » e *miserable* per « misero » nel senso di « avaro », che ritroveremo anche nell'inglese. Il senso viene ad essere, e non di molto, falsato solo alla carta 24: *je fu bien reçu et caressé en une ville* « ne la terra vostra un tempo che io vi studiai sono stato accarezzato e ben visto »; alla carta 31: *seroit bien pere de la fille*, « gli sarebbe per etade conveniente suocero »; ed alla carta 33: *me fait mal que choisissez pour compagnon une si grosse beste que Pasiphile*, « Mi duole che Pasifilo dileggi un par tuo ».

In complesso, giova ripeterlo, si tratta di cosa assai modesta e certo assai meno significativa della trasposizione in veste francese dell'*Andria* e degli *Ingannati* compiuta alcuni anni prima da quell'altro assai più versatile ed acuto cultore di umanità e di scienze naturali che fu l'Estienne (non dimentichiamo che anche Jean Pierre de Mesmes scrisse un libro d'istituzioni d'astronomia). Il precettore dei figli di Lazare de Baïf segna veramente, più e meglio di Jodelle, lo schiudersi nella Francia colta dell'interesse per il teatro classico e italiano contemporaneo: la duplice traduzione dei *Suppositi*, quale ne possa essere l'ipotetico significato di polemica fra due opposti modi, due diversi linguaggi scenici — quello ligio severamente ed asciuttamente ai modelli, e quello che si rifà o almeno indulge alle formule della farsa, più vivaci e insieme più slegate, quasi burattinesche — ha una notevole importanza per così dire contenutistica, di designazione della commedia italiana che veramente fornirà l'intreccio, l'*imbroglio*-tipo fra quante nella seconda metà del sedicesimo secolo passarono sulle scene francesi dalle nostre, o, se si preferisce, da quelle classiche per il necessario tramite delle italiane.

---

(1) Si veda la prefazione all'edizione dei *Supposes* in *Early plays from the Italian edited with essay, introductions and notes* by R. Warwick Bond, Oxford, Clarendon Press, 1911, p. lxiii.

***

Non subito, però. Quelli che si sogliono generalmente riconoscere come gli inizi del teatro classicheggiante in terra francese trovarono la loro culla non alla scuola del Daurat, nel collegio di Coqueret, ma in quello di Boncourt, grazie all'opera di un gruppo di giovani educatovi alla passione per la scena dai « reggenti » Marc'Antonio Mureto e Giorgio Buchanan. Due di quei giovani, Etienne Jodelle e Remy Belleau, già in relazione amichevole con gli scolari di Coqueret, di poco più anziani, ed essi pure destinati ad entrare nella settemplice costellazione della poesia francese che si raccoglierà attorno ad Antoine de Baïf, nell'*Eugène* e nella *Reconnue* con cui diedero, a un decennio circa di distanza l'uno dall'altro, i primi saggi di « commedia » all'italiana appaiono assai più preoccupati di riprendere e sviluppare i motivi della letteratura comico-realistica, della pittura dei costumi contemporanei maggiormente diffusa e fortunata, che non di conservare gli schemi classici — esplicitamente rifiutati, anzi, nel prologo della prima commedia, in una vigorosa e non ingiustificata ostentazione di nazionalismo letterario che delle forme indigene sembra voler respingere solo alcune deformazioni recenti:

> L'invention n'est point d'un vieil Menandre,
> rien d'estranger on ne vous fait entendre,
> le stile est nostre, et chascun personnage
> se dit aussi estre de ce langage;
> sans que, brouillant avecques nos farceurs
> le sainct ruisseau de nos plus santes sœurs,
> on moralise un Conseil, un Escrit,
> un Temps, un Tout, une Chair, un Esprit... (1).

« L'antiquité » trova invece espressione sulla scena « d'une face plus hardie » nella *Trésorière* del loro più giovane condiscepolo Jacques Grévin, pur ricalcante in modo anche

(1) *L'Eugène*, Prologue, vv. 33-40.

troppo puntuale la baldanzosa orma inaugurale dell'*Eugène*,

> car onc je ne pourroy penser
> qu'aucun se voulût corroucer
> encontre nous, si pour mieux faire
> nous vuolons aux doctes complaire (1).

E qualche maggior riluttanza a lasciarsi irretire negli schemi pettegoli ed inconcludenti della farsa si può rintracciare negli *Esbahis*, rappresentati due anni più tardi, e cioè il 16 febbraio 1561, nel collegio parigino di Beauvais: il pur sempre troppo frequente e prolisso indugiare dei soliloqui vi si lascia ravvivare dagli spunti di meglio indovinata *vis* comica offerti dagl'*Ingannati*, e magari da Terenzio. Tuttavia, come si vede anche meglio nell'alquanto posteriore *Reconnue* del Belleau e nello strettamente plautino *Brave* del Baïf, le tracce d'italianismi s'incontrano piuttosto nei nomi, nei costumi od in certe uscite dei personaggi; la commedia italiana giunta ormai all'apogeo della sua fioritura è praticamente ignorata, od almeno poco curata. La sua influenza diretta — anzi, più propriamente, l'influenza delle commedie di Lodovico Ariosto — sulla scena francese incomincia davvero soltanto col *Négromant* e coi *Corrivaux* di Jean de la Taille, composti verso il 1562 e pubblicati nel 1573 (2).

Singolare figura di gentiluomo campagnuolo e di uomo d'armi, di tendenze e convinzioni protestantiche, anche per tradizione famigliare, eppur fedele al suo re, e a Caterina, nella campagna del 1562 (legato al Condé e ad Enrico di Navarra solo in quelle del 1568-70), occupò i mesi di convalescenza da una ferita toccata il 26 giugno 1570 ad Arnay-le-Duc nel riordinare e dare alle stampe i componimenti poetici e teatrali suoi e del fratello Jacques, discepolo di Daurat e di Muret (forse al collegio di Bon-

(1) *La Trésorière*, Avant-jeu, vv. 65-68; dopo un'analoga filippica (vv. 15-24) contro gli errori « des plus ignorans basteleurs », specialmente le personificazioni.

(2) A seguito de *La Famine, ou les Gabéonites*, Paris, Morrel, 1573.

court) e ad illustrarli con un suo saggio sull'*Art de la Tragédie*. Saggio assai breve — poco più di una prefazione — dove sono riprese le affermazioni vecchie ormai di quasi trent'anni di Carlo Estienne, il suo invito, l'invito della Pléiade, ad una più rigorosa fedeltà ai modelli classici:

Seulement vous adviseray-je, qu'autant de tragedies et comedies, de farces, et moralitez (où bien souvent il n'y a sens ny raison, mais des paroles ridicules avec quelque badinage) et autres jeux qui ne sont faicts selon le vray art, et au moule des vieux, comme d'un Sophocle, Euripide et Seneque, ne peuvent estre que choses ignorantes, malfaites, indignes d'en faire cas, et qui ne deussent servir de passetemps qu'aux varlets et menu populaire, et non aux personnes graves. Et voudrois bien qu'on eust banny de France telles ameres espiceries qui gastent le goust de nostre langue, e qu'au lieu on y eust adopté et naturalisé la vraye tragedie et comedie, qui n'y sont point encore à grand'peine parvenues, et qui toutefois auroient aussi bonne grace en nostre langue françoise qu'en la grecque et latine. Pleust à Dieu que les roys et les grands sçeussent le plaisir que c'est de voir reciter et representer au vif une vraye tragedie ou comedie en un théatre tel que je le sçaurois bien deviser, et qui jadis estoit en si grande estime pour le passetemps des Grecs et des Romains, je m'oserois presque asseurer qu'icelles estans naifvement jouées par des personnes propres, qui par leurs gestes honestes, par leurs bons termes, non tirez à force du latin, et par leur brave et hardie prononciation ne sentissent aucunement ny l'escolier, ny le pedante, ny surtout le badinage des farces, que les grands dis-je ne trouveroient passetemps (estans retirez au paisible repos d'une ville) plus plaisant que cestuy-cy, j'entens après l'esbat de leur exercice, après la chasse, et le plaisir du vol des oiseaux.

Insieme però vi si trova recisamente postulata e l'unità di luogo e di tempo (« il faut tousjours representer l'hi- « stoire, ou le lieu en un mesme jour, en un mesme temps, « et en un mesme lieu »), e la necessità di tenere costantemente occupato, con sempre nuove e diverse situazioni, lo spirito degli spettatori (« Qu'elle soit bien entre-lassée, « melée, entrecouppée, reprise, et surtout à la fin rap- « portée à quelque resolution et but de ce qu'on avoit en- « trepris d'y traicter »). Precetti non privi di novità, sì da suggerire a più riprese richiami al Castelvetro, la cui poetica farebbe qui la sua prima apparizione nella cultura

francese (1); come riflessioni *a posteriori* sugli esperimenti drammatici di Jean de la Taille hanno una loro utilità nel chiarircene lo strano sapore di certe ricerche arcaizzanti e, ad un tempo, il valore di freschezza, di novità del frutto ultimo di esse.

Sul sapore « antico e strano », anzi addirittura quattrocentesco della lingua usata da Jean de la Taille nella sua traduzione del *Negromante* ha già insistito l'autore del primo — e tuttora valido — saggio sulla commedia francese del sedicesimo secolo (2), generalizzando anche troppo sulle simpatie arcaizzanti degli scrittori di tendenza riformata, con una classificazione che può trovare un suo fondamento di verità nelle condizioni spirituali ed artistiche del gran secolo, non certo in quelle così diverse, tutt'altro che semplici e lineari, dell'età della riforma e delle guerre di religione. Giova piuttosto rammentare la teoria in favore dei *vieux mots français* del più giovane fratello di Jean, Jacques, morto ventenne nel 1562 ed in certo senso suo iniziatore o almeno compagno negli sforzi per offrire alla Francia « quelque ouverture, et quelque goust » (3) delle forme dei classici. Nè vanno dimenticati, soprattutto, i vincoli — d'imitazione, si direbbe, rispettosa ed un po' a distanza — che legano entrambi alla Pléiade, o meglio

---

(1) Cl. Zeppa de Nova, *Théâtre français et théâtre italien au XVI^e siècle*, in *Revue des Études italiennes*, III (1937), pp. 193; e cfr. Raymond Lebègue in *Humanisme et Renaissance*, VII (1940), p. 249.

(2) *La comédie en France au seizième siècle* par Émile Chasles, Paris, Didier, 1862, p. 94: « Jean de la Taille, ce campagnard, qui nous « donne en quelque sorte un Arioste de province, est encore un calvi- « niste, et, comme ses coreligionaires, il affecte de conserver le lan- « gage de la vieille. On a remarqué, en comparant Bossuet et les mi- « nistres protestants, que le style des réfugiés était pour ainsi dire « resté en arrière. Il y avait déjà, au XVI^e siècle, une sorte d'attachement analogue aux vieux mots et aux tours surannés ».

(3) Espressioni di Jean de la Taille nel citato discorso *De l'Art de la Tragédie*, « à trèshaulte princesse Henriette de Clèves, duchesse de Nevers », stampato nel 1572 a Parigi da Fédéric Morel come prologo a *Saül le furieux*; c. 2 r.

al Ronsard e al Du Bellay (1); la disposizione ad ascoltarne con particolare impegno il richiamo alla tradizione indigena.

Benchè manchino, qui, le preoccupazioni didattiche di Jean Pierre des Mesmes, la traduzione nel suo complesso riesce a dare al lettore un'impressione di pedanteria minuziosa, e diciamo pure verbosa Ne viene accentuata la sforzatura inerente ad una simile ricerca di una lingua nuova, di una prosa dialogata diversa da quella già ricchissima della narrativa, quasi un novello volgare illustre incespicante nei suoi stessi paludamenti, nelle tortuosità del periodo. Per questo, anche, arcaismi ed italianismi — due aspetti di un medesimo impaccio, di una medesima insufficienza — appaiono più numerosi ed ostici di quel che effettivamente non siano.

Testo e « personnes » del *Négromant* seguono fedelmente quelli della seconda impressione senza data, ma uscita nell'aprile del 1535 (2), dell'originale, in quella prima stesura la cui notevole fortuna ci è attestata da altre tre stampe dello stesso anno, e da tre uscite fino al 1542, prima che gli eredi dell'Ariosto affidassero a Ludovico Dolce l'incarico di pubblicare la redazione ultima e definitiva, radicalmente mutata nel numero e nella disposizione delle scene (3). Frequenti più che nei *Supposez*, e soprattutto più vistosi, gli abbagli: ne traspare forse un po' di fretta, certo una scarsa familiarità con la paziente opera « didattica » del traduttore di professione, come si può constatare da questi caratteristici esempi:

---

(1) Marcel Raymond, *L'influence de Ronsard sur la poésie française*, Paris, Champion, 1927, vol. I, pp. 124, 396; vol. II, pp. 19-24.

(2) Cfr. Lodovico Ariosto, *Le commedie*, a cura di Michele Catalano, Bologna, Zanichelli, 1940, vol. I, p. xxxvii.

(3) Il diligentissimo studioso della fortuna dell'Ariosto in Francia, Al. Cioranescu, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, (Les presses modernes, 1939, vol. I, p. 305) parlò di libertà poco comprensibili prese dal La Taille nei riguardi dell'originale appunto perchè tenne presente tale più corrente versione, credendola una cosa sola con la prima perchè in versi come quella.

Qu'elle ne se tienne point et ne jouste trop fierement avec luy
Ma non stia in punta, e giostri di superbia con esso lui (1).
Et le pauvret ne sçeut dire un seul mot, au contraire
nè il misero
una parola dir seppe in contrario (2);
Un renard n'est si caut
Volpe no, sì ben cauto (3);
pleine de suc
piena di scioccaggine (4);
Que ce malheureux vieillart a des ducats!
quanti ducati ha questo vecchio misero! (5).

Tutte sviste suscettibili, insieme con altre del tipo di: *Devinez-le* « tu t'apponesti » (6), *donnez-moi terme* « dammi più termine » (7), *songes et follies* « fole e sogni » (8), *enfant* « babbion » (9), di darci la percezione esatta di quanto di rozzo, di approssimativo, di goffo talvolta, si può trovare in questa ricerca di un mezzo espressivo diverso dal tradizionale metro comico, sulla traccia segnata da esercizi di traduzione semi-scolastici come quello di Jean Pierre des Mesmes e, nei suoi inizi, quello dell'Estienne. Così come è degna di nota allo stesso proposito la pedanteria che suggerisce l'impiego di vocaboli come *malie*, *pentole*, *clouer*, o l'aggiunta, in una delle prime scene (la terza del primo atto) di tutta una serie di postille:

Malie, nom italien, duquel mesmes use le Rommant de la Rose, signifie ensorcellements.
Pentoles, c'est à dire pots.
Le florin vaut xxv solz, et la livre imperialle vaut la brelingue françoise, asçavoir viij solz.
Le carlin vaut iij solz.

---

(1) *Negromante*, Atto I, vv. 79-80.
(2) *Ibidem*, vv. 310-311.
(3) Atto II, v. 515.
(4) *Ibidem*, v. 698.
(5) Atto IV, v. 1539.
(6) Atto I, v. 296.
(7) *Ibidem*, v. 400.
(8) Atto II, v. 562.
(9) Atto IV, v. 1500.

Di gran lunga più curiosa, e degna di nota, appare però la scelta della commedia tradotta. Terza fra quelle composte dal poeta estense (e non più fortunata delle precedenti, *Cassaria* e *Suppositi*, presso la critica desanctisiana, tanto più severa quanto più inconsideratamente indulgente, affascinata dallo sviluppo del « genere », era stata la storiografia anteriore; non dimentichiamo poi che di mezzo c'era stata anche la composizione del *Furioso*) fu la prima a venir buttata giù nell'ostico endecasillabo sdrucciolo latineggiante: una faticosa, stentata e poco felice ricerca formale propostasi dal poeta per uscire dalla troppo boccaccevole prosa dei *Suppositi*, per dare anche sulla scena una meno pedestre e disarmonica rappresentazione di quella « sciocchezza che al mondo è in abbondanzia ». Val la pena di mettere in rilievo come questi versi un po' duri, che pur ci danno una rappresentazione abbastanza fresca e non troppo minutamente romanzata della vita d'ogni giorno, siano stati scelti quale oggetto di un esperimento di traduzione in una forma prosastica non gravata dal peso di una vasta tradizione comica dal gentiluomo campagnuolo ed ugonotto. A quarant'anni di distanza (1), il nostro « ritardatario » trova evidentemente ancora qualcosa di particolarmente vivo e degno d'esser proposto a modello in una commedia ariostea che non è nemmeno il prototipo degli scambi di persona costituenti l'intrigo-base del teatro del tempo, ma è semplice divertimento sopra le astuzie truffaldine d'un avventuriero, sullo sfruttamento dei credenzoni.

La scelta stessa rappresenta dunque un omaggio, una professione di fedeltà alla grazia ed all'arte dei « comiques

(1) Il *Negromante* è del 1520; la traduzione di Jean de La Taille non sembra di molto anteriore alla commedia dei *Corrivaus*, riferibile per le allusioni precise che contiene al 1561 od all'anno successivo (cfr. Raymond Lebègue, *La tragédie religieuse en France, les débuts*, Paris, Champio, 1929, p. 398 n. 4, e *Tableau de la comédie française de la Renaissance*, in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, VIII (1946), p. 294 (dieci anni dopo la presa di Toul, ch'è del 1552).

vieux » (1), sulla linea della più conseguente programmatica fedeltà al canone dell'imitazione dagli antichi — o, che è lo stesso, dal loro degno ed eccellentissimo epigono moderno. Sembra ribadirlo la prefazione alla commedia dei *Corrivaus*, stampata insieme a quella del *Négromant* e da essa, certo, non molto lontana cronologicamente: dopo le consuete espressioni di biasimo per le « badineries et sottises » contenute nelle solite farse e moralità, promette in iscambio

> une Comédie faite selon l'art, comme est ceste cy, et qui n'a moins de grace en nostre vulgaire que les latines et italiennes au leur. Aussi me puis-je bien vanter que nostre langue pour le présent n'est en rien inférieure à la leur, tant pour bien exprimer nos conceptions que pour enrichir et orner quelque chose par eloquence. Nous sçavons bien qu'il y aura quelques uns qui avec un hochement de teste et froncement de sourcil ne feront pas cas de Comédie comme chose trop commune (ce leur semble) encor quelle soit rapportée à l'art d'un Térence, ajoustans que c'est à faire à gens de basse et vil condicion que de faire des jeus pour passetemps aux autres. A ceux-là on respondra (si d'avanture ils méritent response) qu'ils ne sçavent que c'est d'une Comédie faite selon l'art, et qu'on en jouë bien rarement en France de telle sorte: d'autant que les Plautes, les Térences et les Ariostes y sont rares, lesquels, bien qu'ils fussent grands personnages, n'ont dedaigné de faire tels jeus...

Invero, sull'ispirazione ariostea dei *Corrivaus* si è insistito, spesso esagerando, almeno dal secolo XVIII (2); e nonostante le prudenti, ma forse troppo sottili riserve dell'informatissimo Toldo (3), vi ritorna anche un più

---

(1) Sonetto di Jacques de la Taille stampato in testa ai *Corrivaus*, v. 13 (in *Oeuvres* de Jean de la Taille, seigneur de Bondaroy publiées d'après des documents inédits par René de Maulde, vol. IV, Paris, Willem, 1879, p. 111. Vi si vanta « peinte au vif » dalla commedia la vita e la natura dei giovani e dei loro padri ansiosi, sì da non aver nulla da invidiare agli antichi.

(2) *Bibliothèque du théâtre français depuis son origine*, par le duc DE LA VALIÈRE et MARIN DE LA CIOTAT, Dresde, Groell, 1768, vol. I, p. 162.

(3) Negli accurati saggi sulla *Comédie française de la Renaissance*, pubblicati nella *Revue d'Histoire litteraire de la France*, dal 1897 al 1900. Cfr. vol. V (1898), pp. 560-563.

recente saggio sul teatro francese d'ispirazione protestantica (1). Certo, ad esempio, il monito « de ne commencer à deduire sa Tragédie » (che, in questo caso, può anche esser una commedia) « par le commencement de l'histoire « ou du subiect, ains vers le milieu, ou la fin (ce qui est un « des principaux secrets de l'art dont je vous parle) à la « mode des meilleurs Poètes vieux, et de ces grands Oeuvres « Heroiques, et ce à fin de ne l'ouir froidement, mais avec « ceste attente, et ce plaisir d'en sçavoir le commencement, « et puis la fin après » dovette trovare per il nostro giovane autor comico la più naturale esemplificazione nelle confidenze fatte alla nutrice della fanciulla protagonista ed oggetto della contesa, nella prima scena dei *Suppositi*. Così, eccone ripresa pari pari l'impostazione nella scena iniziale dei *Corrivaus*, dove il dialogo è peraltro assai più impacciato e pesante, inteso a raccontare per filo e per segno i precedenti ed i particolari della situazione; manca quasi affatto l'aria dello scherzo ariosteo, quasi continuazione del prologo, diluito in un capriccio di comari. Mancanza ed impaccio, è doveroso riconoscerlo, che celano, magari attraverso discorsi tortuosi ed espressioni goffe ed improprie, una non superficiale nè distratta rappresentazione del dolore della fanciulla. Eccola dar la stura ai suoi sfoghi:

Or tu as, ma Nourrice, entierement ouy le secret de mon cueur, et ce qui causoit mes complainctes, qu'il m'a fallu te découvrir à la fin, ne te pouvant rien celer, quand je m'efforceroy de ce faire. Mais d'autant que la chose (ainsi que tu peus voir) m'importe, comme celle qui concerne et mon honneur et presque ma vie, ne t'esmerveille si jusques icy, t'ayant tousjours tenuë en suspens, j'ai differé à te la déceler, et si je te prie encor de la tenir tellement secrette que personne ne s'en puisse seulement douter que tu la saches, pour m'aider après en ce qu'il me sera de besoing.

Ed eccone i segreti affanni riflessi nella risposta della nutrice:

Vray'ment voire, comme s'il y en avoit d'autres à qui vous la puissiez plus seurement communiquer qu'à vostre Nourrice. Déa, je

(1) Gerard Dirk Jonker, *Le protestantisme et le théâtre de langue française au XVI^e siècle*, Gröningen, 1939, p. 158.

ne m'esbahy plus maintenant si vous faisiez tant de difficulté de me le dire: aussi je ne sçavoy' que signifioit cela. Restitue, que depuis un mois en ça vous ne faisiez autre chose que de vous plaindre, de vous tourmenter, et de faire des sanglots qu'on eust bien ouy du bout de la ville. Maintenant vous aviez à me dire je ne sçay quoy, tantost vous ne l'aviez plus, maintenant vous vous ravisiez, tantost vous changiez d'opinion et rechangiez cent fois le jour. Ayant veu le temps que vous et moy menions une vie joyeuse, je croyois que vous feussiez devenue une vraye religieuse, une toute saincte, une droite Magdaleine. Aussi comme le monde avoit desjà reputation de vous, il ne le faut point dire! « C'est la plus sage, la plus austère, la plus cecy, la plus cela, jamais on ne la voit rire, jamais ne la sort de sa maison, jamais n'est amoureuse de personne »; mais à ce que je voy, c'est bien autre chose que faisoit que, du premier coup, vous n'osiez me dire vostre maladie de neuf mois. Mais quoy, Restitue? Si n'en faut-il pourtant pleurer, ny se desconforter ainsi... Et bien, c'est un enfant que vous aurez, Dieu mercy, le monde au moins sera certain de ne faillir point de vostre costé. Hé Jesus Maria, nous avons ésté (ce me semble) jeunes et amoureuses nostre part comme les autres: et si j'ay eu autresfois mon pelisson de seize ans aussi bien que vous, voire qu'on m'a peut-estre autant rebouré que le vostre, mais je n'entrois point en telles frenaises de desespoir comme vous faictes!... Que servent toutes ces plaintes et ces larmes? Mais plutost, belle Dame, dechiffrez-moy par le menu par qui quand et comment vous avez laissé aller le chat au fromage.

Pur in mezzo a goffaggini, inutili crudezze o tortuosità, si sente fin da queste prime righe che l'ispirazione del commediografo non è rimasta rigidamente fissa all'adesione talvolta un po' arida allo schema classico quale si trova nei *Suppositi* o nei cronologicamente non lontani *Due felici rivali* di Jacopo Nardi (1), dov'è già in nuce la favola e il titolo stesso dei *Corrivaus*. Qualcosa ci richiama ad una tradizione ben gallica, esattamente come negli ottosillabi di Jodelle ed anche di Grévin sentiamo pur

(1) *I due felici rivali*, commedia inedita di Jacopo Nardi pubblicata da Alessandro Ferraioli, Roma, Forzani, 1901, non sono che la sceneggiatura della quinta novella della sesta giornata del *Decameron*, quale si ritrova anche nella commedia senza titolo e adespota di Pamfilo e Filogenia riassunta ed attribuita a Giovanbattista dell'Ottonajo da Francesco Palermo (*I manoscritti palatini di Firenze ordinati ed esposti*, Firenze 1860, vol. II, p. 475).

sempre riecheggiato il « vers demis » della farsa, coi suoi personaggi un po' da trivio, le sue ripetizioni e i troppo facili espedienti scenici. È un piglio narrativo bonaccione e senza pretese, eppur non privo di una sua qualche vivacità ed efficacia, quale si poteva incontrare nel sapido ammiccare dei quattrocentisti — nelle *Cent nouvelles nouvelles* o nelle *Quinze joyes de mariage* — prima che la novella francese mostrasse d'aver appresa una lezione ben più culta e raffinata, di bei modi cavallereschi e cortigiani, attraverso Boccaccio ed i cinquecentisti italiani. In esso potremo forse trovare la chiave per intendere il significato di novità di questa prosa dialogata e sceneggiata su di uno schema drammatico organico e vivo nonostante tutto, significato ch'è tutt'uno con quel risalire a modi arcaici, al di là delle diverse esperienze della narrativa contemporanea, già confusamente sentito da Emile Chasles e da lui ristretto, non senza arbitrio nè enfasi, all'ambito linguistico, forse su invito di una facile quanto ovvia analisi lessicale. Le lettere francesi tentano qui di imboccare una via forse più sicura e feconda, anche se meno immediatamente efficace e soprattutto meno facile, di quella del trapianto sulla trama della commedia classicheggiante delle abbondanti risorse di realismo e di buffoneria offerte dall'enorme fioritura farsesca del Cinquecento.

Si tratta, naturalmente, di un semplice esperimento. Venuto meno il sale un po' grosso degli spettacoli per il popolo, le battute non riescono sempre ad evitare qualche fiacchezza o qualche sciatteria. L'intrigo dei *Suppositi*, lontano ormai dalle esigenze sceniche nella sua semplicità troppo schematica, sembra essersi successivamente arricchito con quello di più commedie italiane ad essi ispirate: in primo luogo i fortunati e famosissimi *Ingannati*, donde è conservato (come negli *Esbahis* greviniani, e nei *Contens* di Odet de Turnèbe: associazione non casuale) il nome del vecchio protagonista, Gérard. E soprattutto, diremmo anzi in modo definitivo, con quello del *Viluppo* di Gerolamo Parabosco, commedia ancora più « nuova »

per La Taille in quanto pubblicata soltanto nel 1547 (1), dove concorrono e si accavallano in un movimento di scene reso ancora più rapido dalla sciolta, venezianissima loquela, spunti della *Celestina* in gara con risate del *Negromante* ariosteo o del *Calandrino* boccaccesco. Orbene, Jean de La Taille cerca appunto di smorzare, di attenuare, di tagliar fuori quanto c'è di nuovo, di avventuroso, di imprevisto nelle situazioni sempre diverse del *Viluppo*; di ricondurne l'« imbroglio » fondamentale alle medesime situazioni plautine già sfruttate dalle commedie dei primi anni del secolo.

Nulla rimane, non occorre neppur dirlo (avrebbe forse ricordato troppo da vicino i sapidi tratti realistici delle farse?) del facile effondersi della loquela femminile su festevoli angoletti della vita veneziana del tempo, come le donne di cui dice Corona, affaccendate in farsi belle: « tu vedi pure che non studiano in altro, e patiscono ogni « disagio per ciò fare, tu vedi pure che per farsi i capei « biondi, elle non schivano di stare da bel mezo luglio col « capo scoverto ne l'occhio del sole... ». O su qualunque pretesto valga a porne in rilievo le qualità di conversatrici inesauribili e di mezzane:

Stai tu a camera?... Se tu tien camera, tu hai questo vantaggio, che se una non ti piace, un'altra l'altro giorno provar ne puoi, e oltre il cangiar aere, ch'è sanissimo, si cangia vicini, e si fa mille amici, allora si provano diverse maniere di servigi, che ti fanno le diverse persone ove tu alloggi, onde si sa poi dire agli altri forestieri: Non pigliar camera in tal loco, che la padrona è sporca, tu non sarai ben servito, la tale cucina meglio e quell'altra è più amorevole e di maggiore trattenimento, e mille altri bei secreti e colpi da maestri che si imparano...

Gli stessi nomi rapidi ed ammiccanti dei protagonisti, Viluppo Trappola Brunetto Orsino Leggiero Rustico Sempronio, cedono il posto alla fittizia grecità dei *Filadelfe*, *Euvertre*, *Claude*, *Felippes*, *Filandre*. In una parola, di tutto il roteare di burle, di tranelli, di sorprese messe in moto

(1) In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari.

in questa ch'è la cosa più fresca uscita dalla penna del Parabosco, non rimane un bel nulla. Rimane solo la concordanza dell'incidente principale, quello che dà il titolo ai *Corrivaus*: vogliamo ascoltare i dialoghi fra uno dei protagonisti e una servetta, per preparare, in un'identica situazione, tale incidente?

Corona. — Buon giorno Orsino gentile, egli è buon pezzo ch'io ti disiderava in un loco dove io aveva bisogno di te.

Orsino. — E dove?

Corona. — Io il ti dirò: ma per questo non voglio che tu ti discomodi di nulla, che io sono vestita davantaggio. Passando per una bottega di Rialto ho veduto una bellissima sargia berettina, e ho domandato quanto il braccio, m'hanno detto quindici soldi. Ella mi parve tanto buona derrata, che subito mi venne voglia d'averne una veste, e allora mi ricordai della tua cortesia, non però che se tu ci fossi stato, io avesse voluto cosa alcuna da te.

Orsino. — Questa è poca cosa. Non t'ho io sempre mai detto che tutto il mio è al comando tuo? Piglia, questi son quattro scudi: va e compra la sargia, e se più te ne bisognaranno chiedi, che averai ogni cosa.

Corona. — Io ti conosco tanto cortese, ch'io so che non pigliandoli ti farei dispiacere, e per questo gli piglio, ma non pensar già ch'io abbia detto questo per voler che tu me fossi liberale: che pur troppo mi contento di te, e pur troppo ti sono obligata, e pur troppo ho cagione di farti ogni piacere.

Orsino. — Lasciamo pur questo. Tu mi troverai sempre ad un modo e sempre stabile e fermo nel farti servigio: pur che nella impresa che tu promesso m'hai questa sera servire non manchi.

Corona. — Oimè, mancare an? Più tosto mancarei della vita, la qual però non tengo troppo ben sicura, operando per te quel ch'io operarò; ma faccia Dio.

Orsino. — Non dubitar di cosa alcuna, lascia tutta la paura e il tuo timore a me, che altro a te non ne può intravenire al peggio che tuorne bando di quella casa, della qual partendo verrai a stare con esso meco, ch'io voglio ogni modo far casa da mia posta.

Corona. — Oimè, e venire io sola dove non fosse altra donna? Guardame Dio!

Orsino. — Apunto dove non sono altre donne stanno bene le massare, che sempre le madonne odiano le massare e amano i servitori, e per lo contrario i padroni amano le massare e odiano i servitori.

Corona. — A la croce del Signore, ch'io te lo credo, che molte massare appunto me l'hanno detto. Anzi ti voglio dir più, che quasi più non se ne ritrovano che voglino andare dove sono altre donne.

ORSINO. — Orsù, come faremo noi questa sera?

CORONA. — Fin qui il Cielo non potea più fare comodo. La padrona vecchia se n'è gita a visitare una sua parente e che sta male alla morte, e per ventura non verrà questa sera a cena a casa, che in quanto a me sarà alleviamento di non poco disturbo: perchè ella ogni sera vuole che Sofonisba le sieda appresso, o al foco, o dove dimora, e la fa cucire che n'ha un piacere mirabile. Laonde io non averei potuto così facilmente e se non con sospetto levarla da presso alla vecchia per menarla nella camera a mezza scala dove ho designato che tu ti nasconda.

ORSINO. — Fin qui mi piace molto.

CORONA. — Tu non hai da far altro se non alle due ore venirtene alla porta e, avendo prima veduto lo sciugatoio alla finestra, spingerla che aperta la ritroverai, e venirtene ch'io similmente lascerò aperto quell'uscio a mezza scala di quella cameretta, e quivi nasconderti, che poi ci condurrò Sofonisba, e fingendo andar per alcuni altri servigi in casa sola la lasciarò. Tu fa allora come meglio ti parrà: aiutati amore.

ORSINO. — Così farò senza alcun fallo, e senza altro dirti io me ne verrò alle due ore, io vado e mi raccomando.

CORONA. — A Dio, anch'io voglio andar in casa, che di qua vedo venir non so chi.

ALIZON. — Mais que tous les Diantres me doit-il aujourd'huy advenir, que j'ay songé ceste nuit le plus terrible songe du monde? Je ne songe jamais telles folies qu'il ne m'advienne quelque chose de nouveau, ou quelque triboulle-mesnage. Si est-ce que j'ay ouy dire autrefois qu'on fait mal de mettre foy à telles choses.

EUVERTRE. — Que fais-tu, Alizon, que tu t'arraisonnes ainsi à part toy? Quand aurons nous la Quasimodo? Parles-tu de la vie des Saincts, ou des plaies de Sainct-François?

ALIZON. — Ha, Euvertre, j'estoy sortie pour vous trouver, selon que je vous avois mandé ce matin.

EUVERTRE. — Et bien, que me veulx-tu dire?

ALIZON. — Mon maistre s'en va tout à cest heure à la ville.

EUVERTRE. — O que tu me fais aise! Et bien, comment me feras-tu entrer où sera ma Fleudelys?

ALIZON. — J'ouvriray nostre porte de derrière, devant la quelle je vous feray signe, c'est à sçavoir de ma quenouille trois tours, à fin que par cela vous connoissez quand il sera temps d'entrer par ceste mesme porte.

EUVERTRE. — Il suffit, je me tiendray prest en la maison d'un mien compaignon vostre voisin. Mais je crain qu'il n'y ait quelqu'un chez vous qui puisse destourner mon entreprise. Il me semble qu'il y a un serviteur en vostre maison qu'on nomme Claude, je serois bien content de ne l'y voir point.

Alizon. — Ne vous chaille; je m'en depestreray bien. Fauldrait-il pas qu'il voise querir son maistre?

Euvertre. — Alizon, si tu fais cela pour moy, je sçay bien où est le plus beau demiceint du monde, et la plus belle paire de patinostres que tu veis de ta vie: je te les donneray, outre beaucoup d'autres presens que je pourray faire.

Alizon. — Ho, pour cela non force: mais vous rediray-je que vous teniez cecy secret, à fin que Fremin ne se doute point de moy?

Euvertre. — Baste, je te l'ay tant de fois juré; mais veu ce que tu me promets, il faut diligenter mes apprestz, car je n'ay que chommer.

Alizon. — Allez, aussi bien voicy desjà Fremin qui sort du logis pour s'en aller.

Ed è questa, si noti, la scena dei *Corrivaus* più vicina ad una del *Viluppo*: chè poi lo svolgimento dell'azione se ne distacca affatto, e non la foia senile di Leggiero per la travestita Brunetta e le beffe giocate al negromante riempiono, insieme con le solite agnizioni, gli ultimi atti, ma il dramma borghese di *dame Jacqueline* indignata contro « ce meschant paillard qui a deshonoré ma fille » ed il suo scioglimento attraverso poche scene, lunghissime e statiche. Un disappunto ed un'ira che ci ricordano quelli di Damone, come il vecchio Bernard, accompagnato da quel ghiottone del suo servo Felix, giunge di lontano per trovare il figliuolo impicciato nei medesimi guai in cui Filogono ed il servo Lico trovano Erostrato. Insomma se il già ricordato incidente principale, il concorrere verso un medesimo convegno con la donna amata dei *Corrivaus*, ignari l'uno dell'altro e forti della complicità di due diversi servi, appare suggerito dal Parabosco (1), altre situazioni ci riportano invece piuttosto all'impostazione dei *Suppositi*. Quanto poi alla tecnica drammatica posta in atto da Jean de La Taille, ci vediamo condotti ben lungi dalla scintillante facilità del narratore veneziano: l'azione viene rappresentata, e più ancora narrata, con una certa rapi-

(1) Il Toldo, *art. cit.* (vol. V, p. 562) nota la « ressemblance frappante » dell'argomento, pur ricordando che questo è quasi sommerso da altri episodi nel *Viluppo*.

dità e sobrietà espositiva che ci fa pensare al dialogo dell'Ariosto, reso però un po' meno frizzante e più suscettibile di comporsi in ampie scene corali. La disperazione della madre per la figlia disonorata, od il terrore dei rei scoperti ed arrestati, vengono diluiti con la medesima insistenza per cui ci vengono illustrati a sazietà i punti deboli e le tendenze dello stuolo di servi cui spetta di ordire o di svolgere le fila dell'intreccio; quasi a compensarci della larga parte fatta sulla scena all'esposizione di vicende troppo intricate per bocca di nunzi, o press'a poco (servi e serve paiono eccellere in tale ufficio).

Insomma, l'intiera commedia appare un ampio e non vano esercizio di composizione scenica (o insistenza dell'*Art de la Tragédie* sulla capacità appunto di *comporre* l'azione, « l'art qu'il faut pour la disposer et mettre par escript »!) scritto per mettere alla prova quelle naturali qualità drammatiche di cui *Saül le furieux* e *La famine ou les Gabéonites* ci offriranno poi un'esemplificazione fin troppo larga sotto il duplice aspetto dello strano e del patetico (1). Qua e là, si ha l'impressione di sentire qualche eco più precisa di espressioni — di espedienti, se vogliamo, della tecnica rappresentativa dell'Ariosto, in tutto ciò almeno che non può ricordare troppo da vicino il « badinage » farsesco messo in prima fila, da Jean de la Taille, delle « ameres espiceries qui gastent le gout de nostre langue ». Non mi sembra da escludere, ad esempio, una reminiscenza degli sfoghi di quella mala lingua di Pasifilo (2)

Chi averia di lei così creduto? Dimanda alla vicinanza di sua condizione: la migliore, la più devota giovane del mondo: non pratica mai se non con suore: la più parte del dì sta in orazione: rarissime volte si vede a uscio o a finestra: non si ode che d'alcuno innamorata sia: è una santarella!.

con gli elogi che del contegno di Restitue abbiamo visto tessere (p. 17) dalla nutrice, e con quelli che ne fa la

(1) R. Lebègue, *La tragédie* cit., pp. 410-435.
(2) Atto III, scena III.

madre, pochi minuti prima che abbia a scoprirsene la gravidanza:

Dieu me la veuille garder: je serois bien marrie qu'elle eust mal, la pauvre fille, car oultre que je n'ay qu'elle d'enfant, je te puis bien dire, en son absence, que c'est la plus honneste fille du monde: elle n'est point mondaine, elle ne fait point parler d'elle comme un tas d'autres: elle ne hante point avec les jeunes hommes, comme je sçay qu'on dit de nos voisines: elle est tousjours en prière et en oraison: elle vit proprement en sainte.

E così pure la disperazione conseguente alla scoperta del fallo viene riferita da Psiteria, sulla fine del terz'atto, con parole affatto simili a quelle usate dalla nutrice, la quale non ha saputo nascondere nè sviare il responso del medico sullo stato della fanciulla:

Mi duole di quella misera fanciulla che piange e si straccia i capelli, e si dibatte, che gli è gran compassione a vederla; non perchè il padre l'abbia battuta nè minacciata, anzi il doloroso vecchio ha pianto con lei: ma per pietà che ella ha de la sua nutrice...

Hélas, quelle pitié c'est de voir maintenant la fille qui se debat et s'arrache les cheveux! et voir d'autre costé la mère qui pleure, qui crie, qui tempeste, et avec un million d'injures presse sa fille de dire qui luy a fait ce déshonneur! Encore si son amy ne l'eust abandonnée!...

La tenuità delle concordanze (vana impresa sarebbe il ricercare fra le righe delle due commedie altre men vaghe affinità) ci avverte subito dei limiti dell'uso fatto da Jean de La Taille del suo modello; ma insieme ci conferma che questo è stato effettivamente da lui tenuto presente meglio di qualsiasi altra commedia. Se altre influenze volessimo a tutti i costi rintracciare, dovremmo trovare un precedente alla gravidanza di Restitue nell'*Idropica* di Giovan Battista Guarini, nella *Spiritata* di Anton Francesco Grazzini e nello scenario, del resto posteriore, del *Finto Negromante* di Flaminio Scala (1); ma la semplice lettura di quelle commedie, perdute dietro una ricerca del romanzesco ad ogni costo, dello straordinario da introdurre in teatro coi

(1) P. Toldo, *art. cit.*, p. 563.

mezzi più grossolani, basterebbe a farci concludere ch'esse non possono avere alcun rapporto con gl'ideali modelli del nostro autore. Sono stati veramente i *Suppositi* a suggerire l'intreccio dei *Corrivaus*, aggiornato e ravvivato da un più mosso tema romanzesco come quello del materiale concorrere dei rivali ad una contemporanea insidia tesa all'amata, sfruttato scenicamente dall'agile opera del Parabosco. In ben maggiore misura però, è stato l'Ariosto commediografo a guidarlo nell'arte di ridurre in battute, di portare di fronte agli spettatori movenze ed incisi che si era abituati a conoscere solo attraverso il più sciolto ammiccare d'una prosa di novella; e di una novella, aggiungeremmo, meno dispersa in complicate, romanzesche e talora soprannaturali avventure come erano oramai di moda nell'Italia del secondo Cinquecento, che non attenta ai particolari caserecci e borghigiani, e magari ai sali semplici e schietti dell'umile vita quotidiana. Non è poco, dal momento che si tratta proprio delle caratteristiche fondamentali del tentativo di riforma del teatro intrapreso quasi a coronamento dell'opera e degli insegnamenti della Pléiade dal gentiluomo della Beauce entrato un po' in ritardo nel circolo classicizzante di Daurat.

***

Tanto maggiore è, di conseguenza, anche l'interesse destato sotto questo punto di vista da un altro tentativo drammatico italianizzante, scritto e pubblicato non molti anni dopo la pubblicazione dei *Corrivaus*: la *Lucelle* di Louis Le Jars. Fra le due dobbiamo veramente porre, per ragioni di cronologia, la *Reconnue* di Belleau, considerata dai vecchi storici (1) una specie di epigono della farsa per la sua fedeltà agli ottosillabi e l'andamento eccezionalmente lento dell'azione, inframmezzata da lunghi mono-

(1) Chasles, *op. cit.*, p. 69; Eugène Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, Paris, Flammarion, (1906), vol. II, p. 336.

loghi. Il soggetto ne è pur sempre costituito da una rivalità amorosa, una contesa fra diversi pretendenti forti di differenti ragioni risolta dalla solita agnizione: un Gentilhomme de Poitou giunto di lontano riconosce la protagonista come la figlia che gli era stata rapita nel sacco di Poitiers (1). Quest'agnizione è però l'unico elemento del teatro italiano, o se vogliamo classico (2), se non vogliamo spingere la nostra meticolosità fino a rilevare qualche italianissimo lessicale non meno audace di quelli del La Taille (come un « pian pian » alla scena III del secondo atto, od un « baste » alla III del terzo), e se lasciamo da parte il personaggio non nuovo nè peregrino del *miles gloriosus*, capitano Rodomonte. Solo questi particolari sembrano frutto d'una conoscenza dell'Ariosto o del La Taille; per il rimanente la *Reconnue* è una non inefficace pittura d'interno borghese parigino, quale poteva benissimo venir suggerita al suo autore dal *Théâtre* di Jacques Grévin.

Ai *Corrivaus* ed ai modelli italiani si collega invece direttamente la *Lucelle*, « tragi-comédie en prose française » dediée à Monsieur du Brueil » come ci avverte il frontespizio della prima edizione (3), ristampata — segno di fortuna tutt'altro che comune — a distanza di un quarto di secolo (4) e rifatta in versi da Jacques Duhamel poco dopo (5). Il suo autore, Louis Le Jars, segretario di Enrico III e come tale accompagnatore in Italia nel 1574, tiene a specificare fin dall'epistola dedicatoria a Annibal de Saint-Mesmin, signore del Brueil, sulle tracce del La Taille e con assai maggior libertà da impacci culturali, la prosa

(1) Del 1562; si noti la coincidenza con le allusioni dei *Corrivaus* allo sgombero di Metz in occasione della presa di Toul (1552).

(2) Il Toldo, *art. cit.*, p. 565, ricorda la *Casina* plautina; se ne potrebbe anche tirare in ballo la versione machiavellica (*Clizia*), ma sempre e soltanto per somiglianze assai vaghe, come rimangono quelle citate da lui.

(3) Paris, Robert le Mangnier, 1576.

(4) A Rouen, de l'imprimerie de Raphaël du Petit Val, libraire et imprimeur ordinaire du Roy, 1600 e 1606.

(5) *Ibidem*, 1607.

essere preferibile al verso così nella tragedia come nella commedia per ragioni di naturalezza e di verosimiglianza: « parce que negotiant les uns avec les autres, l'on n'a pas « accoustumé de parler en rime, encor moins les valets, « chambrières, et autres leurs semblables qui y sont souvent « introduits, et d'ailleurs la dificulté du vers contraint quel- « que fois de telle façon ceux qui n'ont la poésie de nature « et leur oste si bien la liberté du langage et proprieté « d'aucunes phrases qu'ils son contrains se retrancher en « plusieurs bons discours, propres à expliquer l'effet et « le sens de ce qu'ils ont envie d'exprimer ». E corrobora la sua preferenza con l'autorità di « plusieurs des anciens Latins (?) et modernes Italiens » i quali « ont mieux aimé « se servir de la prose, haussant et baissant leur stil et « amplifiant leur discours selon la qualité, passion ou af- « fection des personnages qu'ils representoyent en leurs « comédies ou tragédies ».

Fatte le debite proporzioni, questo funzionario di corte sembra assumere con le sue preferenze per la prosa, più vicina al corrente uso del teatro italiano (da lui certo conosciuto direttamente, anche se superficialmente) e con la sua tendenziale confusione di commedia e tragedia in una sorta di dramma borghese, una posizione non molto lontana da quella del suo più colto ed artisticamente dotato predecessore Jean de La Taille. Che le sue ambizioni siano pur sempre quelle della Pléiade classicheggiante ce ol confermano, se non bastasse quell'accenno introduttivo agli autori latini ed italiani, due magniloquenti epigrammi di Ronsard e Daurat bene in vista nella solita serie delle poesie preliminari:

> Si doctement ta muse assemble
> de deux Théâtres le sçavoir,
> que tu dois la Couronne avoir
> du Tragique et Comique ensemble (1).

(1) *Quatrain de P. de Ronsard*, c. 3 r°. ed. 1576, e vol. VI, p. 440 ed. Laumonier, Paris, Lemerre, 1914-19.

Comica cum tragico lascivia syrmate mixta
tuque coturnato cum pede socce levis:
cum Sophocle iunctum sic exprimis arte Menandrum,
provocet ut scaenam Gallica Cecropiam (1).

Complimenti, in sè, quanto mai generici e poco peregrini, mentre più pertinente è semmai il riferimento al maggiore italianismo ed alla sostanziale estraneità alla tradizione indigena della *Lucelle*, amplificato in quest'altra mgniloquente esaltazione:

Comme l'on voit le coeur d'un brave Capitaine
qui d'un pays borné ne se peut contenter,
armé de tous costés, et en fin rapporter
de son heureux travail une ville lointaine:
ainsi victorieux d'un proye certaine
du stil Ausonien je te vois triompher,
et pour ce bel ouvrage d'un chacun honorer
laissant le vieil chemin de la françoise scène (2).

Perchè veramente sarebbe difficile indicare un'opera del tempo più intrisa di elementi e spunti propri della cultura italiana. La vicenda di Lucelle, unica figlia del ricco banchiere e mercante Carpony, la quale rifiuta la propria mano al barone di Saint-Amour per concederla di nascosto al servo e factotum del padre Ascagne ed essere quindi avvelenata con lui quando il fatto, per le indiscrezioni di un servo invidioso, viene in chiaro, non è certo molto nuova; ed ancor meno lo è il lieto fine per cui il veleno, per un errore dello speziale, era semplice sonnifero ed il creduto servo si scopre di nobilissima nascita, anzi legato da vincoli di parentela col protagonista barone di Saint-Amour.

Lo spunto terenziano alla base della vicenda dei *Suppositi* — il nobile e ricco giovinetto fattosi servo per amore, scoperto ed aspramente punito, fin che non giunge a liberarlo l'agnizione finale — appare qui complicato da un insieme d'incidenti tutt'altro che peregrini nel teatro ita-

(1) *Autre de J. D'Aurat poète du roy, ibid.*
(2) Quartine d'un sonetto laudatorio firmato *P. Le Picart Par.*

liano del tempo, riuniti anzi quasi nella stessa misura nell'*Amor costante* di Alessandro Piccolomini. Proprio per tale accavallarsi d'incidenti, facile occasione di situazioni intricate e patetiche, eppur non mai esprimentesi in un autentico dramma umano (1), la commedia italiana e la francese presentano aspetti affini — il Toldo (2) vi trovava « un'aria di famiglia » — come impostate su di un'analoga tendenza del gusto. Ed è verosimile che tanto i *Suppositi*, assurti quasi al valore di modello o di canone, di composizione teatrale tipo, quanto la pur essa non più recente, ma sempre fortunata e spesso ristampata commedia senese (3) abbiano suggerito al Le Jars un argomento suscettibile di venir sceneggiato e sviluppato con adeguato sfoggio di virtuosismo.

Perchè bisogna subito aggiungere che la compostezza dei *Suppositi* e la freschezza tutt'altro che comune dell'*Amor costante* scompaiono totalmente nella *Lucelle*. Se « aria di famiglia » vogliamo trovarvi, dobbiamo riferirci soltanto ad un'immaginaria famiglia di temi e di trame consimili prestate o sottratte dall'uno all'altro scrittore, secondo un qualche albero genealogico caro ai comparatisti ed ai cacciatori di fonti. Gli sforzi di Louis Le Jars non si sono concentrati nel rendere più spigliato il dialogo, più sobrie le metafore, più scorrevole il linguaggio; ma unicamente, si direbbe, nel convincerci della serietà e della vastità della sua cultura letteraria ed umanistica. Non ne vien fuori, purtroppo, nulla di molto brillante, ma solo una specie di caricatura delle tendenze o delle aspirazioni della Pléiade, mal comprese e fatte proprie da uno spirito di modeste risorse.

---

(1) Di una « tragedia d'incidenti, e non di sentimenti » parlò a proposito dell'*Amor Costante* il Croce (in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1933, p. 268).

(2) *Art. cit.*, p. 580.

(3) Abbiamo almeno quattro edizioni dell'*Amor costante* dopo la prima del 1536 e fino al 1559, tutte veneziane. Seguono altre due (1586 e 1595) prima della fine del secolo.

Ecco qua un innamorato il quale, per confessare ad un amico i propri sentimenti e le proprie risoluzioni, impasta faticosamente tutta la suppellettile neoplatonica dei dialogi sulla natura, il carattere, la potenza d'Amore così largamente sfruttata dall'Italia del sedicesimo secolo. E soprattutto, per dar sfogo adeguato ai propri sentimenti, ricorre alle amplificazioni più strane:

Je ne doute plus que la veuë ne soit le souverain plaisir et contentement de l'homme: car ce matin il s'est presenté à mes yeux, ô chose incroyable! la beauté d'une Damoiselle, qui m'a apporté plus d'aise en si peu de temps que je l'ay contemplée que n'ont fait tous les plaisirs ensemble que je reçeus oncques: m'estant impossible l'exprimer, encor que j'aye tousjours gravée dans mon âme l'idée de ces te perfection... Non, elle n'est moindre que le diamant entre les pierres précieuses, ny que la rose entre les fleurs: m'asseurant que le parfait pinceau d'Apollon ne sçauroit rien feindre de plus beau.

Sfoghi lirici che in sè non avrebbero nulla di particolarmente bislacco se non si prolungassero per intiere scene, e se non ripercuotessero la complicazione del loro linguaggio sulle affermazioni in sè più semplici ed ovvie di altri personaggi. Il padre ci si presenta incominciando a spiegarci come « déjà soixante-quinze fois le flambeau porte jour « du grand Zodiaque a recommencé sa course depuis mon « jour natal », ed avvertendoci che il corso felice della sua vita passata gli dà apprensioni per il futuro « car comme « le sommet des montaignes est le plus battu de la foudre « et de l'orage, ainsi en advient-il aux plus elevés et fa- « voris ». Se tali sono le parole del padrone, naturale che il supposto servo gli tenga dietro con una fioritura di espressioni dantesche, per comunicare agli spettatori l'ora in cui si finge incominci il quarto atto:

Le soleil radieux a fait place à la Lune: déjà le manteau de la nuict sombre se desserre sur nous, umbrageant de ses tenèbres la lumière du monde. Jà tous les animaux soulagent leurs peines journalières donnant repos à leurs membres recreus du travail brise-corps, et tous ceux de céans sont maintenant au repos sacrifice, horsmis Mademoiselle Lucelle, qui à cette heure m'attend en sa chambre...

Così come più avanti, costretto ad ingoiare il veleno, il

medesimo Ascagne lardella il suo discorso di morituro con frasi come questa:

Mort, hélas! seras-tu plus grasse, quand tu m'auras mangé? Non, non. Mais moy bien plus heureux de laisser tant de malheurs pour jouir à perpetuité de tant de choses celestes. Car tout ce qui est sous le ciel de la Lune est mortel, caduque et corruptible: mais ce qui est au dessus est immortel et de telle admiration qu'un chacun est si ententif et curieux de le voir que nous ne pensons plus à ce qui est d'icy bas. C'est pourquoy les poètes ont feint que...

Come si vede, il concorrere e l'azzuffarsi dell'uno e dell'altro *corrival* intorno a Lucelle è contraddistinto da una assoluta mancanza di senso della misura, che spinge ai limiti del ridicolo il concettismo palese già, ma solo saltuariamente, nel contemporaneo Odet de Tournebu (1). La cui commedia dei *Contens* è certo il frutto più sapido della tendenza inaugurata dal La Taille e congiungente l'abbandono del metro tradizionale per l'assai più difficile forma prosastica con una maggior attenzione per i piccoli drammi familiari, nella loro cornice borghese e fra i pettegolezzi delle servette. Si tratta di una libera variazione sui motivi offerti dai consueti modelli italiani, ma più particolarmente dall'*Alessandro* del Piccolomini (non ignoto probabilmente neppure al Le Jars, il quale potè attingervi il nome della sua protagonista); ricca per di più di vari spunti offerti dalla rinnovata voga della *Célestine* (2). Nella semplicità e naturalezza dell'esposizione, misurata anche quando compare in scena un personaggio caratteristico e facilmente suscettibile di venir troppo caricato come Rodomonte, il capitano smargiasso, troviamo

---

(1) O Turnèbe, figlio del celebre grecista Adrien; visse dal 1553 al 1581. I *Contens* furono pubblicati postumi nel 1584, a Parigi « pour Félix le Mangnier ».

(2) La *Célestine* vide la luce « fidellement repurgée et mise en meilleure forme par Jacques de Lavardin » nel 1578 (à Paris, par N. Bonfons); ma una precedente traduzione era stata pubblicata nel 1527, sempre a Parigi, da Nicolas Cousteau, e ristampata nel 1529 e nel 1542.

qualcosa d'impacciato, di goffo, di esagerato proprio e soltanto nei discorsi che l'amoroso tiene all'amica sua:

O! Que je suis un homme miserable d'avoir esté cause que ceste pauvre fille soit tombée en la male grace de sa mère pour aymer trop ardamment! Il ne sera jamais en ma puissance, quand je vivrois jusqu'à la fin du monde et que je possederois tous les honneurs et richesses de l'univers, d'acquiter la centiesme partie de l'obligation qu'elle a sur moy, si ce n'est qu'il luy plaise de prendre pour argent contant ma bonne volonté et ferme amour que je luy porte, lequel je sens d'heure en heure croistre dans mon coeur, et avec ses traits d'or y engraver en cent endrois le beau portrait de ma belle Geneviefve. O Dieu! Que je fus abusé quand je pensay que ma passion amoureuse prendroit quelque relasche par la jouyssance, tout ainsi que la fain s'apaise par les viandes, la soif par le boire, et le froid par un beau grand feu! Au contraire, ayant descouvert tant de beautez et douceurs auparavant incognues à mes sens, je brule maintenant d'un ardent desir de les posseder, lequel ne me laisse en repos, pour la crainte que j'ay qu'on ne me les ravisse, ainsi qu'un avaricieux qui, ayant peur qu'on ne luy derobe ses escus, passe et rapasse cent fois en un jour autour du lieu où ils sont ensevelis; et quand il en est absent, son coeur neantmoins ne laisse d'estre avec son thrésor... O mes yeux! Repaissez-vous goulument de ceste douce lumière qui sort des siens, et vous, mes oreilles, escoutez attentivement ceste voix angélique et ne perdez une seule parole de ceste belle bouche.

Una simile sovrabbondanza d'immagini e concettosità fin troppo sottili è giusto agli antipodi della misura e della scorrevolezza proprie di Alessandro Piccolomini e, prima di lui, di Lodovico Ariosto; dai quali pure Odet de Turnèbe mostra di aver ben appreso la sua lezione stilistica, il garbo e l'equilibrio delle sue scene. Si tratta per lui evidentemente di momenti d'abbandono, nei quali viene esagerato e mantenuto fuori di proposito il tono caricato introdotto qua e là per una consapevole ricerca caricaturale, come nello sfogo dell'innamorato Rodomont (« Je ne pense « avoir jamais eu affaire à un si rude ennemy, ny qui me « donnast plus de traverses et dures attaintes que fait le « coeur impiteux de ceste cruelle Geneviefve, de laquelle « les regards mortels sont autant de coups de canon qui « battent en flanc dans les bastions de mon âme ... »). Comunque non è da trascurare il fatto che la prosa di

queste commedie male si presta, in generale, a riesprimere gli scherzi ed i lazzi, un po' freddi magari, ma pur sempre aggraziati delle nostre commedie; gli scrittori appaiono consapevoli di questo loro limite, tant'è vero che tendono a sviluppare maggiormente le parti serie dell'azione, ad impostarla su di un piano più drammatico. Per la comicità di più o meno buona lega continua, o ritorna, a farsi avanti il vecchio ottosillabo; l'ultimo ventennio del secolo assiste anzi ad una vera e propria reviviscenza di questo. Gli sforzi di Jean de La Taille e dei suoi continuatori sono stati, in definitiva, inutili; le commedie qui ricordate, le fortunate traduzioni di Pierre de Larivey e le non insulse nè sgraziate *Néapolitaines* di François d'Amboise rimangono pur sempre degli esercizi decorosi, delle variazioni non prive di spirito compiute da uomini di varia e cosmopolitica cultura sugli spinti offerti dalla letteratura del tempo. Ma nessuna assurge a quel grado di poesia e di serietà umana che ne saprebbe riscattare la forma povera e incerta, raggiungendo il linguaggio disinvolto e sicuro di sè cercata con tanta, e sostanzialmente vana, fatica.

***

Alla macchinosa e saccente *Lucelle* ci riporta — ed è strano che nessuno l'abbia osservato — l'ultima delle imitazioni dei *Suppositi* apparse nel teatro francese, *Les desguisez*, rappresentati e stampati insieme con un ambizioso e mal riuscito tentativo di tragedia d'argomento indigeno, *La Franciade*, del medesimo autore, Jean Godard, non ancora trentenne (1). Quando s'è detto che l'argomento dei *Desguisez* coincide con quello della commedia ferrarese (od è tratto dalla *Comédie très élégante, en laquelle sont contenues les amours récréatives d'Erostrate, filz de Philo-*

(1) Era nato a Parigi il 15 settembre 1564, come dice lui stesso in uno dei sonetti pubblicati nelle *Oeuvres, plus les trophées du Roy composées et adjoutez depuis l'impression des présentes oeuvres*, Lyon, P. Landry, 1594.

gone de Catania en Sicile, et de la belle Polymneste, fille de Damon, bourgeois d'Avignon, come preferivano i vecchi storici del teatro francese (1), i fratelli Parfaict), si è detto tutto o quasi. Ignaro od incurante del precetto bandito da Jean de La Taille e da Rivaudeau, che all'inizio di ogni opera teatrale l'azione dovrebbe essere prossima al compimento (2), Jean Godard si assume il compito di raccontarci gli amori di Olivier con la bella Louyse fin dal loro primo dichiararsi — e per di più ce li ragiona e ce li illustra per filo e per segno con interminabili monologhi conditi di proverbi. Fra i necessari galeotti figura non solo l'intelligenza del giovane, ma anche, come nel caso di Ascagne (*Lucelle*), la sua abilità musicale. L'attesta la solita serva, Nicole, volentieri prestantesi a far da mezzana:

> C'est un garçon de grand cerveau
> et bien apris et bien honneste.
> Il sçait jouer de l'espinette,
> car sur la vostre mesmement
> je l'ay veu jouer bravement.

Il giovane studente, entrato come servo in casa della fanciulla, si trova però ben presto di fronte al compito di sventare le mene di un possibile rivale, che è il capitano spaccone, e pagliaccio della compagnia, Prouventard. Nessuna migliore risorsa del mandare dal padre della bella il valletto Maudolé che si presenterà come Olivier Galland, anzi presenterà un immaginario padre nella persona di un

---

(1) *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, un catalogue exact de leurs pièces et des notes historiques et critiques, vol. III, Paris, Le Mercier, 1745, p. 507.

(2) *Art de la Tragédie* cit., c. 3, v°: « et de ne commencer à deduire « sa tragédie par le commencement de l'histoire ou du subject, ains « vers le milieu ou la fin (ce qui est un des principaux secrets de l'art « dont je vous parle) à la mode des meilleurs poètes vieux et des ces « grands œuvres hèroiques, et ce à fin de ne l'ouir froidement, mais « avec ceste attente, et ce plaisir d'en sçavoir le commencement, et « puis la fin après »; cfr. anche Lebègue, *La tragédie religieuse*, cit., p. 409.

vecchio incontrato per caso e ricattato con un espediente. Nel bel mezzo di questa situazione arriva naturalmente il vero padre, l'autentico Pierre Galland; fra di lui, il suo contraffattore ed il padre della fanciulla nasce un battibecco spassoso, di quelli che s'incontrano spesso e volentieri nelle farse più spiritose e vivaci, ma privo di qualsiasi legame col doloroso stupore del Filogono ariosteo. Così come del tutto priva di giustificazione, o almeno di sufficiente preparazione, è l'ira del vecchio contro Maudolé, finto Olivier. Come succede spesso nelle farse che riproducono alla meglio un motivo novellistico o d'altra origine, si va diritti e senza curare molto la verosimiglianza ad una scena ricca di mimica, di sicuro effetto comico, dov'è diluito un sospetto di Filogono (1):

PIERRE GALLAND

Meschant, il faut que je te torde
le col, et tout presentement

GREGOIRE.

Hé! Quel estrange changement!
Je ne sçay si je dors ou veille.

PIERRE.

Ça, que je te coupe l'oreille
et te meurtrisse à coups de poingt.

GREGOIRE.

Eh, monsieur, ne le tuez point!
Laissez passer vostre colère.

PIERRE.

Vilain meschant plein de misère,
je ne sais où est que j'en suis:
meschant, tu as tué mon filz!

E l'ira del vecchio continua ad imperversare minacciosa fin che Maudolé confessa ogni cosa. Il risentimento degli

(1) *I suppositi*, atto IV, scena VIII: « Ah lasso! costui dunque, « che al mio carissimo Erostrato diedi per famiglio e scorta, averà « o venduto o assassinato il mio figliuolo, o di lui fatto qualche « pessimo contratto ... ».

ingannati viene facilmente placato dalle scuse dei colpevoli, non meno prolisse che umili; quello poi dell'aspirante deluso, Prouventard, addirittura dalla promessa di una propria figlia « d'assez bonne âge » fattaglia dall'impagabile e spicciativo Pierre Galland. La solita scena corale, con l'intervento e la generale allegrezza di tutti i personaggi, conclude i *Desguisez*.

I quali non sono, come si vede, che uno stiracchiamento portato all'estremo dell'incidente principale dei *Suppositi*, lontanissimo non pure dall'accavallarsi d'intrighi, di equivoci, di sotterfugi e di agnizioni tipico delle nostre commedie del secondo Cinquecento e con esse passato al di là delle Alpi, ma perfino dalle assai più sobrie variazioni dell'Ariosto sull'avarizia di Cleandro, la voracità di Pasifilo, la semplicità del senese o lo spirito mordace e inventivo di servi e servette. Le sole parentesi suscettibili di aprire qualche spiraglio su motivi diversi sono quelle offerte dai due pur sfruttatissimi « tipi » del soldato smargiasso, Prouventard, e del suo valletto ghiotto e poltrone, Vadupiè. Le metteva già in rilievo il Toldo come le sole cose vive dei *Desguisez* (1), insolite e nuove nella loro buffonaggine; ed a ragione, in quanto ci offrono la trasposizione in linguaggio farsesco, anzi in una specie di amplificazione delle brevi battute della farsa entro l'estro bizzarro dei *sermons joyeux*, degli accessori più comuni della commedia erudita. Gli sfuggì però a questo proposito l'osservazione più interessante: l'uno e l'altro personaggio non ripetono le loro origini dalla numerosa famiglia dei loro predecessori italiani o italianizzanti, gonfi di boria spagnolesca, o pronti alla beffa ed alla gherminella, non più che da quella delle farse e dei monologhi quattrocenteschi, spesso assai più fini e spiritosi. I loro legami di parentela con entrambi si direbbero filtrati attraverso l'inesauribile disinvoltura verbale dei personaggi di Rabelais, e lo sono infatti indirettamente: i discorsi di Prouventard e di Vadupiè ci offrono la versificazione degli sproloqui di Philippin, il servo ghiotto

(1) *Art. cit.*, vol. V (1898), p. 584.

invidioso e fanfarone causa di tutti i guai della povera Lucelle e del suo amante, nella *tragicomédie* di Le Jars.

Sproloqui che sono, in realtà, la parte migliore e più sapida di quella macchinosa e composita esercitazione retorica. La stessa mancanza di senso della misura che rende insopportabili e quanto mai goffi gli sfoghi degl'innamorati così in Godard come in Le Jars, le *agudezas* e le spropositate metafore acquistano tutt'altro garbo in bocca ad un personaggio buffonesco. Come non ricordare i discorsi di Panurge a proposito di quest'inno all'eccellenza dell'arte culinaria innalzato dal ghiotto Philippin?

Si je sçavois disputer *in Barroco*, je vous prouverois que la cuisine vaut mieux que tous les autres arts. Car pourquoy, dites moy un tantet, je vous prie, qui fait suivre les Princes et grands Seigneurs, sinon leur bonne cuisine? Et si elle manque alors vous voyez tout l'estat de leur maison sous le chapeau d'un petit laquais, encor bien morfondu et affamé. Vive, vive la cuisine, mon seul contentement; elle est si delectable que jamais on n'y vieillit, et mesmes les plus religieuses personnes que l'on puisse choisir j'ay opinion que si on leur demandoit quel carrillon ils entendent plus volontiers, de leur clocher ou de leur cuisine, qu'ils respondroyent avec moy unanimement, celuy de la cuisine qu'aucuns des anciens ont nommé chasse-soucy. Il m'est du tout impossible de vous bien faire entendre toutes les belles singularitez qui sont en une cuisine. Premièrement vous y voyez une police et justice estroitement et sevèrement gardée, car tous les jours on y pend, décapite, écorche, bouillit, rottit, et y empalle-on à la mode Turquesque. Il n'est pas jusques aux chiens et chats qui n'experimentent la droiture de ceste justice; qui à l'instant qu'ils ont commis quelque friandise vous sont copieusement aspergez de belle eau chaude. Et d'abondant qui me voudroit nyer que la cuisine ne servist d'un bon corps de garde en la maison où elle est maintenuë? Parce que si les officiers d'icelle entendent quelque bruit ou querelle, leur Seigneur ne tire plus prompt secours que d'eux. Car à l'instant vous les voyez sortir armez de toutes pièces, c'est à dire l'un sera coiffé d'un chauderon en guise d'une sallade, l'autre pour bouclier se servira d'un couvercle de pot, les portebroches passent à la monstre pour picquiers et tranchent de leurs larges cousteaux ce qu'ils voyent et laissent tout ce qu'ils rencontrent, chose esmerveillable...

Ed ecco l'immagine barocca della cucina trasformata in arsenale, trasportata tale e quale in un'immagine di Prou-

ventard bimbo, che fa già presentire grandi cose di sè e del suo ardore guerriero:

> Quelquefois il se veur armer,
> tant il a desjà de vaillance:
> d'une broche il vous fait sa lance,
> puis son espée est la culier,
> après il prend pour son bouclier
> le couvercle d'une marmite,
> et, à celle fin qu'il imite
> entièrement un vrai soudard
> qui est armé de tout part,
> au lieu d'un morion à creste
> il met la marmite en sa teste.

Non si tratta certo di gran cosa: pure sembra innegabile un certo legame fra i sali delle due *pièces*, ed è un legame non privo di interesse se si pensa che esse segnano un poco la duplice via presa dal teatro francese sullo scorcio del Cinquecento: da una parte l'esasperazione truculenta e talora sanguinaria della drammaticità, dall'altra il ripiemento sui facili e grossolani elementi comici offerti da quello che fino alla metà del secolo era rimasto il genere letterario senza paragoni più popolare e diffuso. La farsa rivive, o se preferiamo continua sotto la crosta formale della partizione in atti ed in scene, con una copia di produzioni dal significato e dal valore letterario men che modesto, e non senza ricevere un diretto impulso dalla nascente e già fortunatissima commedia dell'arte (1). E tutt'e due le commedie ariostee care allo scrittore che

(1) Si vedano raccolte con precisione le prime notizie pervenuteci su compagnie italiane in Francia da Raymond Lebègue, *La comédie italienne en France au XVI^e siècle*, in *Revue de Littérature comparée*, XXIV (1950), pp. 10-16. E si tenga presente la facilità con la quale i nostri comici dell'arte dovettero assimilare per il loro repertorio non solo i lazzi ed i giuochi di parole cari già alla commedia classica (e frequenti nell'ariostea), ma pur quelli di più varia provenienza, e fra essi gli scherzi un po' grossi della farsa. Si veda ad esempio qualche buffonesco accostamento dell'arte culinaria all'astrologia, con spirito non diverso da quello più sopra riportato del Le Jars, nel vol. II del *Supplément du théâtre italien*, Bruxelles, 1697, p. 90.

più ostinatamente e con minor successo aveva lavorato per avviare al teatro comico francese su tutt'altra strada, Jean de La Taille, tornano ad offrire spunti per la trama assai tenue degli *Escoliers* di François Perrin (1) o del *Muet insensé* di Pierre Le Loyer (2).

Nell'una e nell'altra commedia la funzione di quegli spunti è talmente episodica, si direbbe puramente incidentale; l'interesse vero è concentrato sopra più spettacolose e mirabolanti traversie, meglio atte a tenere avvinto il gusto del pubblico per il meraviglioso, lo scandaloso o tutt'e due insieme. Veramente siamo giunti con esse all'esaurimento dell'interesse per la nostra commedia erudita, variamente diffuso in Francia del 1540 in poi. Una erudizione appiccicaticcia gonfia il ronsardismo provinciale e ritardatario del signore de la Brosse, Pierre Le Loyer, che in comune con Jean Godard la compiacenza per le abbondanti citazioni proverbiali, stata già nei *Rhétoriqueurs* d'ottant'anni addietro. Il canonico François Perrin dal canto suo esalta la pure « façon gauloise » del suo lavoro — forse soprattutto in polemica con l'infatuazione grecizzante in voga.

Entro questo interesse per la commedia all'antica — in definitiva, per la sola commedia italiana, poichè la fortuna vera della spagnola *Celestina* va tenuta su di un piano diverso e riveste un diverso carattere — le commedie di Lodovico Ariosto, anzi più esattamente i *Suppositi* hanno la parte preminente. Ed è tuttavia una parte eccezionalmente modesta nei risultati e nel rilievo artistico; come se l'appello contenuto nel manifesto della nuova letteratura francese, nella *Defense et illustration* di Joachim du Bellay,

---

(1) Pubblicati, senza indicazioni di data, nel 1589 (Paris, Guillaume Chauldière).

(2) *Le muet insensé*, comédie en cinq actes en vers de quatre pieds avec un prologue et un épilogue en vers de cinq pieds, dédiée par une épître en vers à Monsieur le President d'Angers Lesserat, Paris, pour Abel L'Angelier, 1586, avec privilège du Roi (datato 11 novembre 1575).

fosse caduto nel vuoto o quasi — o come addirittura fosse stato lanciato per questo rispetto un po' a caso, e senza convinzione. Forse, chissà, per una segreta e non mai vinta diffidenza per la commedia considerata deformatoria e menzognera immagine della vita: conseguenza inevitabile, a sua volta, della pervicace ed insospettabile vitalità della farsa (pur caduta in basso loco dopo i suoi momenti di grazia nel secolo precedente) che seppe far naufragare i meglio intenzionati e più ortodossi disegni d'instaurazione di un teatro degno continuatore dell'antico.

ENZO BOTTASSO.

VARIETÀ

I DIALOGHI DI SULPICIO SEVERO E IL RITMO CASSINESE

Malgrado un secolo circa di assidua e travagliosa indagine filologica (1), il Ritmo Cassinese rimane ancora in certo modo enigmatico e lo rimarrà finché non si sarà risolto il nucleo centrale del componimento, fin quando, cioè, non si sarà identificata la *scriptura* la cui conoscenza condiziona l'esatta interpretazione del Ritmo.

L'ultimo esegeta, il Vuolo (2), ha identificato la *scriptura* con la Sacra Scrittura: identificazione non nuova, né esauriente, sia perché non si può sufficientemente dimostrare, sia perché non è sollecita di alcun progresso nell'interpretazione di tutto il componimento e, in modo specifico, dei due interlocutori. Questi sono un beato e un uomo, secondo il Vuolo, che così riprende la tesi del Torraca (3), non aggiungendo in suo ausilio prove concretamente suadenti, e non si cura di superare le meditate obiezioni addotte, a suo tempo, dal D'Ovidio (4). Si può inoltre obiettare che, se il cosiddetto orientale è un beato e questa sua condizione non è discernibile dalla lettura letterale del testo, ne procede che il Ritmo deve essere allegorico, e allora la parola *figura* deve, secondo l'antica interpretazione, intendersi *allegoria*. Ma ciò, anche se può sedurre (5), segnerebbe un altro regresso, perché molte parti del Ritmo diventerebbero inesplicabili, non identificando la *figura* con una tavola figurata, e si dovrebbero ripristinare le lacune postulate dal D'Ovidio.

Il problema permane. Ora ciò che maggiormente attrae l'attenzione è l'indole dotta del Ritmo, che per il panorama generale della

---

(1) Si rinvia per la bibliografia a G. Lazzeri, *Antologia dei primi secoli della letteratura italiana*, Milano 1942, p. 163 sgg. Inoltre: W. v. Wartburg, *Raccolta di testi antichi italiani*, Berna 1946. L. De Palma, *Poesia arcaica italiana. Buon umore a Montecassino*, Bari 1946, ma cfr. recc. di A. Schiaffini in *La Rassegna d'Italia* 1946, XI, 107 sgg. e G. Contini in *Belfagor* 1946, V, 595 sgg. E. P. Vuolo, *Sul ritmo cassinese* in *Cultura neolatina*, 1946-47, VI-VII, 39 sgg. A. Monteverdi, *Testi volgari italiani dei primi tempi*[2], Modena, 1948, p. 87 sgg., di cui si segue la ricostruzione critica del testo. *Early Italian Texts*, edited with notes by C. Dionisotti and C. Grayson, Oxford, 1949.

(2) L. c.

(3) F. Torraca, *Sul « Ritmo cassinese »*. *Nuove osservazioni e congetture* in *Aneddoti di storia letteraria napoletana*, Città di Castello, 1925, p. 61 sgg.

(4) F. D'Ovidio, *Il ritmo cassinese* in *Opere*, IX, 3, p. 1 sgg.

(5) Io stesso v'indulsi in *La poesia popolare nel tempo e nella coscienza di Dante*, Bari, 1949, p. 131 sg.

letteratura volgare dei primi tempi pare postulare un modello più preciso che non le sole reminiscenze bibliche. E a questo proposito sia lecito proporre un'ipotesi.

Notissimi nel Medioevo, che ne tramandò più di centocinquanta manoscritti, furono, come si sa, al contrario della sua *Chronica*, la *Vita Martini* e i due *Dialogi* di Sulpicio Severo (360-420/25) (1), che furono modelli di tutta la posteriore agiografia, da Paolino di Nola a Ilario d'Arles, da Uranio a Passidio, da Paolino di Perigueux a Gregorio Magno, da Gregorio di Tours a Fortunato, e vennero apprezzati anche nel Rinascimento (2). Sia concesso di ricordare brevemente l'ultima e migliore delle tre opere citate: i *Dialogi*; che hanno per interlocutori l'autore, Gallo, un antico discepolo di Martino di Tours e monaco di Marmoutier, e un Postumiano, il quale è venuto a visitare, dopo tre anni d'assenza, il suo amico Sulpicio, di ritorno dall'Oriente. Egli descrive i suoi itinerari e la vita degli eremiti e dei monaci d'Egitto e, terminata la narrazione, prega Sulpicio di raccontare a sua volta di san Martino, supplendo alle volontarie lacune della *Vita* da lui precedentemente composta e già divulgata e discussa. Sulpicio risponde che, mentre Postumiano parlava, egli pensava all'incomparabile superiorità di Martino su tutti i Santi del deserto, ma affida il compito di narrare le miracolose gesta di Martino a Gallo, che, sollecitato, esordisce, rifacendosi a ricordi personali e a confidenze di altri discepoli del Santo. Il racconto, interrotto per la venuta del presbitero Refrigerio e per l'approssimarsi della notte, è ripreso l'indomani alla presenza di alcuni monaci, di Eucherio, *ex vicariis*, e del consolare Celso, accorsi per udire con altri laici, indotti da sola curiosità e quindi mandati via. Alla fine, Sulpicio invita Postumiano a riferire tutto quanto a Paolino da Nola e a diffondere la gloria di Martino nelle remote terre d'Oriente.

Qui non importa dare un minuto ragguaglio delle vicende descritte degli asceti orientali nè del Santo francese; né importa sostare sui problemi che hanno esercitato l'acume dei filologi: la veracità di Sulpicio o, com'è da credere, la sua ubbidienza alle opere agiografiche anteriori — la *Vita Antonii* di Atanasio e le Vite di S. Girolamo e S. Ilario — come modelli letterari, secondo il costume peculiare a tutta la produzione agiografica medievale; e la sua adesione al priscillianismo o, com'è da aver per acquisito, la sua condanna di esso,

---

(1) Oltre alle varie Storie della letteratura latina cristiana di A. Ebert, O. Bardenhever, P. De Labriolle, A. G. Amatucci, L. Salvatorelli, e alle *voci* dell'Enciclopedia Italiana e del Dizionario Letterario Bompiani, si rinvia, per una esauriente bibliografia, a U. Moricca, *Storia della letteratura latina cristiana*, Torino, s. a., II, 11, 1102 sgg., e N. J. Herescu, *Bibliographie de la littérature latine*, Paris, 1943, p. 410 sg. Cfr. anche J. Zeiller, *Sulpice Sévère* in *Bull. de la Soc. nat. des antiquaires de France*, 1926.

(2) *Ecclesiasticorum purissimus scriptor* lo giudicava G. C. Scaligero, *De emendatione temporum*, Coloniae MDCXXIX, p. xxiv, riferendosi, però, alla *Chronica*.

ma anche dei seguaci d'Itacio d'Ossobuna, di quei troppo rigidi giudici che non esitavano a far accuse perfino a Martino, arditamente intervenuto nel processo a invocar clemenza presso l'imperatore Massimo. Importa invece soltanto fissare che i *Dialogi* sono un supplemento della *Vita Martini* e si risolvono in un'esaltazione del Santo di Tours; che questi è contrapposto agli eremiti orientali; e che questa contrapposizione è fatta tramite la finzione letteraria del dialogo fra l'autore, Gallo e Postumiano, come da chi, non immemore dell'educazione letteraria rivelata nella *Chronica* e, malgrado il proposito al momento della conversione di non più leggere autori profani (1), sempre parvente nello stile robusto e disinvolto della *Vita* e dei *Dialogi*, preferiva alla polemica scoperta un'altra, e più sapiente ed elaborata, soluzione. Ora, l'esaltazione di Martino è coerente con le altre opere di Sulpicio, comprese le tre epistole a Eusebio, ad Aurelio e alla suocera Bassula, e con le vicende biografiche dell'aquitano, che, come si sa, fin dalla sua prima visita a Martino di Tours nel 396, aveva il progetto di esserne il futuro biografo (2), e dal suo esempio, oltre che dalle sollecitazioni di Paolino da Nola e di Bassula, fu indotto nel 399 ad abbandonare la vita mondana, e per lui ebbe sempre costante e assoluta devozione. Ma perché contrapporne la santità alla fama degli asceti orientali? Non pare, questa contrapposizione, condizionata da una precedente comparazione e, per di più, con risultato sfavorevole al santo occidentale? O, almeno, non erano addotte accuse contro alcune espressioni di vita di Martino o dei suoi seguaci, i monaci di Ligugé? La risposta è data dallo stesso Sulpicio, il quale fa dire a Gallo: « quendam illius [Hieronymi] libellum legi, in quo tota nostro-« rum natio monachorum ab eo vehementissime vexatur et carpitur. « unde interdum Belgicus noster valde irasci solet, quod dixerit, nos « usque ad vomitum solere satiari. ego autem illi viro ignosco, adque « ita sentio, de orientalibus illum potius monachis quam de occiden-« talibus disputasse. Nam edacitas in Graecis gula est, in Gallis na-« tura » (3). E infatti Girolamo aveva detto che « si quando dies festus venerit, saturantur ad vomitum » (4). Può parere un'indicazione molto, troppo generica, ma la difesa escogitata dai monaci galli e presentata da Gallo disvela ch'essi s'erano preoccupati di un'accusa simile, tanto più che risulta che effettivamente il vitto di questi monaci gallo-romani era più abbondante e curato di quello di altri (5).

---

(1) *Ep.* XXII 3, cfr. V 6 e XXX 1 in Paulini Nolani, *Opera* I rec. G. Hartel, in *Corpus Script. eccl. lat.*, Vindobonae MDCCCXCIV.

(2) *Vita Martini* XXV in Sulpicii Severi, *Libri qui supersunt*, rec. C. Halm in *Corpus Script. eccl. lat.*, Vindobonae MDCCCLXVI.

(3) *Dial.* I 8.

(4) *Ep.* XXII *ad Eustochium* 34 P. L. XXII.

(5) Cfr. per più minuziose notizie D. M. Besse, *Les moines de l'ancienne France*, Parigi, 1906.

Ma c'è di più. La prima lode di Postumiano è per la prodigiosa astinenza degli eremiti orientali. E Sulpicio ne coglie l'occasione per rimproverare a Gallo la golosità sua e dei suoi confratelli. Ed essendosi questi difeso dal rimprovero, Postumiano ironizza dicendo: « Enimvero ... cavebo posthac cuiusquam abstinentiam praedicare, ne « Gallos nostros arduum penitus offendat exemplum. statueram autem « etiam cenam Cyrenensis illius vel consequentia — septem enim « diebus ad ipsum fuimus — referre convivia: sed supersedendum « est, ne se Gallus aestimet fatigari » (1); e ancora: « hic ferebatur omni « potu in perpetuum penitus abstinere ac pro cibo — tibi, Sulpici, « in aurem loquar, ne Gallus hoc audiat — sex tantum caricis su- « stentari » (2).

Sono, questi, fra i momenti più vivi dell'opera, in cui le figure degli interlocutori si lievitano di umanità e la finzione letteraria acquista una sua concretezza artistica. Sulpicio, tramite le parole di se stesso quale personaggio e di Postumiano, esprime un'indulgenza fra affettuosa e ironica per la golosità di Gallo. È d'estremo valore per questo discorso fissare la condizione umanamente cordiale e, a un tempo, squisitamente letteraria di Sulpicio: quella sua staccata e sorridente simpatia, quasi consapevole tenerezza per la fragilità sensuale di Gallo, che non procede soltanto da una reazione sentimentale, ma dalla meditata finalità di ridurla alla sua realtà e sminuire quindi il pregio delle astinenze degli orientali, per meglio rilevare poi l'incomparabile gloria del suo Martino. La golosità di Gallo e dei suoi simili è risolta in fanciullesca fragilità, in un'adesione alla concretezza, fatta d'ingenuità né immune di comicità, in un rifiuto di ogni distintivo vistoso e superumano.

Quando Postumiano riferisce che, ospiti nel tugurio di un romito cirenaico, s'eran cibati in cinque di un pane d'orzo e di un fasciolino d'erbe, e Sulpicio ne trae pretesto per pungere mitemente il goloso Gallo, questi risponde — e lo si suppone tra mortificato e ostinato — tutto compunto: « nullam occasionem ... omittis quin nos edacitatis « fatigas. sed facis inhumane, qui nos Gallos homines cogis exemplo « angelorum vivere: quamquam ego studio manducandi etiam ange- « los manducare credam: nam istud dimidium hordeacium timeo vel « solus adtingere. sed contentus hoc sit Cyrenensis ille, cui vel ne- « cessitas vel natura est esurire, vel postremum isti, quibus, credo, « marina iactatio inediam cibi fecerat: nos procul a mari absumus, « et quod tibi saepe testatus sum, Galli sumus » (3). Dunque la *inedia cibi* dei Cirenaici è effetto della loro *natura* o *necessitas* o della *iactatio marina*, come la *edacitas* dei Galli, che sarebbe *gula* in quelli, è in

(1) *Dial.* I 6.
(2) *Dial.* I 20.
(3) *Dial.* I 4.

essi invece *natura*. La voracità dei monaci galli è un fenomeno naturale: la sua assenza sarebbe un fenomeno al di là della natura umana: sarebbe un fenomeno angelico, un vivere al modo degli angeli.

Ora, non è all'incirca questo il significato delle ultime due strofi pervenute del Ritmo Cassinese?

87-88 « Homo ki fame e sete unqua non sente,
quod à besonju, tebe saccente,
90 de mandicar e de bibere niente? »

corrispondente al « vel necessitas vel natura est esurire » di Sulpicio.

« Poi ke'n tanta gloria sedete
nullu necessu n'abete:
ma quantumqu'a Deu petete
tuttu lo 'm balia tenete
95 e 'm quella forma bui gaudete,
angeli de celu sete!

riecheggianti il « contentus hoc sit Cyrenensis ille » e il « exemplo angelorum vivere » dei *Dialogi*. Non possono dunque essere i *Dialogi* di Sulpicio Severo la *scriptura*, la fonte, del Ritmo Cassinese? Altre suggestioni possono indurre a non scartare l'ipotesi:

Dial. I 1	Ritmo Cassinese
Cum in unum locum ego et Gallus convenissemus ... intervenit nobis Postumianus meus, nostri causa *ab Oriente*... regressus.	ca là sse mosse *d'oriente* 30 unu magnu vir prudente, et un altru d'occidente.
Tum prior Postumianus me intuens ait.	Quillu d'oriente pria altia l'occlu (1), si llu spia.

Suggestioni, s'è detto: e si ripete che questa vuol essere una cauta proposta, non una sicura asserzione. Ma occorre notare alcuni fattori incontrastabili: l'innegabile incertezza interpretativa del Ritmo procedente dall'ignoranza della *scriptura* e la probabilità di coincidenza di questa con un testo specifico, adottato dall'autore come fonte; la suggestività degli accostamenti presentati fra i *Dialogi* e il Ritmo; la sicurezza della lata divulgazione dei primi nella letteratura religioso-morale del Medioevo e, quindi, la possibilità della loro conoscenza da parte del non incolto autore del Ritmo. Occorre anche aggiungere che la proposta qui addotta non contraddice generalmente né con la ricostruzione critica né con l'esegesi letterale del Ritmo cui s'è pervenuti, ma potrebbe invece meglio illuminarne lo spirito e il tono, tuttora ambigui. Non pretende dare una nuova interpretazione, ma avvalorare i risultati più sicuri di quella ormai

(1) Il Vuolo: *verso il cielo?* Ma si può interpretare anche: verso l'altro, per interrogarlo.

acquisita. Perciò, sempre in via d'ipotesi, sia lecito proseguire questo discorso. Si supponga, perciò, che l'autore abbia conosciuto l'opera dell'aquitano e ne abbia usufruito per fonte del suo Ritmo. Ma subito ci si propone un primo problema. Ne ha tratto tutta la materia o solo il tema della *edacitas* e dell'*inedia cibi*? Domanda cui è arduo rispondere con decisione, perché è impossibile precisare se il Ritmo sia, o no, lacunoso e incompiuto. Vero è che la filologia s'è esercitata ad abolire la necessità delle lacune, ma è anche vero che un vigilissimo specialista come il Monteverdi, il quale accetta parte delle conclusioni del Vuolo, mantiene ancora nell'ultima edizione queste lacune. In ogni modo, possono avviare a una provvisoria soluzione alcuni dati, cioè: l'autore ha un intento moralistico, come risulta dalle prime tre strofi: quello di celebrare una *bita regulare*, che, se pure non si riferisce a una regola monastica, come voleva il Navone (1), indica una vita regolata, disciplinata, dominata da una disciplina morale e religiosa; egli ha maneggiato liberamente il modello sulpiciano, ampliandolo e arricchendolo di reminiscenze bibliche. Ora, la dilatazione subita dalla fonte per l'inventiva del rimatore volgare induce a credere che questi sia stato attratto dal solo tema della *edacitas* e dell'*inedia*, tanto più che in nessun modo si posson tentare ipotesi sul come la rimanente materia possa esser stata da lui ripresa.

Infatti i precedenti del suddetto specifico tema (visita di Postumiano a Sulpicio e Gallo; sua narrazione delle proprie peregrinazioni in Oriente; sua esaltazione dell'asceta cirenaico) sono trasmutate in una generica riduzione, per cui i personaggi diventano due e son detti semplicemente *unu magnu vir prudente* e *un altru*, s'incontrano per caso, si domandano notizie. La pretesa di un'imitazione di tutta la materia dei *Dialogi* condizionerebbe un'estensione del Ritmo tale che non ce ne sarebbe pervenuto che un gramo frammento e che neanche la supposizione delle lacune potrebbe giustificare. E infine esigerebbe un'occasione storica, che non è dimostrabile, laddove i conati di discernere nel Ritmo allusioni empiricamente specifiche sono stati giustamente condannati.

Tutto ciò induce a credere a una ripresa del solo tema dell'astinenza. Ma pare opporvisi il primo dei dati su precisati: l'autore ha l'intenzione morale di celebrare la vita rappresentata dal cosiddetto Orientale, mentre, nella fonte, l'apparente santità di queste singolari astinenze era vanificata e non solo da tutto il contesto, ma già nel dichiarare l'*inedia cibi* come *natura* dei Cirenaici, dichiarazione ripetuta dall'autore del Ritmo. E giusto perciò s'è insistito sullo spirito di questo tema nei *Dialogi*: spirito squisitamente malizioso, che l'imitatore ha potuto fraintendere, accogliendo le parole di Sulpicio per

(1) G. Navone, *Il ritmo cassinese*, in *Rivista di filologia romanza*, 1875, II, 91 sgg.

apologia dell'astinenza e condanna grossamente ironica della voracità; a meno che non abbia voluto sottomettere consapevolmente la fonte al suo, e dissimile, intento.

Infatti lo spirito del modello s'è volatilizzato nell'imitazione. Superati i tentativi di largire a questa una vivezza satirica o una spregiudicata giocosità, ancora vi si riconosce un'accentuata comicità, che invero si ricostruisce artificiosamente mediante un commento integrativo maggiore di quello necessario per ogni altro documento letterario delle origini; e perfino, ultimamente, vi si è rinvenuto un *certo vigore poetico* (!). Ma, leggendo e interpretando il testo letteralmente, pur con la mente pronta ad accoglierne ogni più suggestiva inflessione, si conclude che è una povera cosa, che peculiare ad essa è solo una nativa ingenuità e quel tanto di comico che ne traluce è di una grossezza quanto mai remota dalla fine ironia di Sulpicio. L'autore, consapevolmente o no, ha calcato le linee: l'*edax* parla di « bibande cuscì amorose - como queste nostre saporose », non sa intendere una vita ove non ci si *deduca* e, innegabilmente, le sue ultime parole, l'ultima strofe del Ritmo, contengono non un'inflessione ironica, ma un ingenuo riconoscimento, il cui comico stupore procede dalla sua precedente ottusità e dalla meravigliata adesione al ragionamento del proprio interlocutore. Infatti a questo è attribuita l'identificazione dell'*inedia cibi* e della *natura*, per cui anch'essa perde il suo sapore ed è invece investita di un significato spirituale con il cenno alla *perfecta binja* della cui vista si pascono. L'autore, quindi, ha mutato lo spirito del modello, subendo solo la suggestione dell'episodio esteriore, staccato dal contesto, e ignorandone invece il significato più riposto.

Concludendo, la *scriptura* del Ritmo è formata dai *Dialogi* di Sulpicio Severo o, meglio, dal tema dell'*edacitas* in essi contenuto, ma l'autore lo ha volto al suo fine, ch'era quello di celebrare la vita ascetica contro le seduzioni mondane, fissate qui nella gola. I due interlocutori sono un asceta e un uomo comune, un *edax*. Il primo vince la caparbia sensualità di lui, dimostrandogli che l'astinenza non è un patimento, quando diventa un fenomeno naturale. E l'altro conclude ammirato che la vita ascetica renda gli uomini simili agli angeli, dei quali solo è *natura* l'*inedia cibi*.

Il Ritmo ne risulta più perspicuo e coerente, non più bisognoso di sovrastrutture esegetiche. Si risolvono i dubbi tuttora persistenti sulla *scriptura* e sugli interlocutori; si dà concretezza filologica e storica alla sua indole di componimento dotto; e non che contraddire, si avvalora l'esegesi ormai acquisita. Ma, si ripete ancora una volta, s'è voluta presentare una semplice ipotesi, con la consapevolezza ch'essa può ridursi a una fallace suggestione.

ALBERTO DEL MONTE.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

ANDRÉ PÉZARD. — *Dante sous la pluie de feu* (« *Enfer* », *chant XV*). — « Études de philosophie médiévale », n. 40. Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1950. In-8°, pp. 458.

Dante ha messo all'inferno, nel cerchio dei violenti, Brunetto Latini, il suo maestro del quale ha fitta in mente « la cara e buona imagine paterna » di quando nel mondo, « ad ora ad ora », gl'insegnava « come l'uom s'eterna ». Nell'orribil sabbione del settimo cerchio Brunetto girerà eternamente in compagnia di *cherci e litterati* che nel mondo furon *lerci* di un peccato immondo: la sodomia. La giustizia di Dante sembra doppiamente crudele verso Brunetto: per la dannazione eterna, e per l'obbrobrio dell'immondo peccato che l'opera poetica del discepolo avrebbe testimoniato ai posteri. Non c'è da meravigliarsi che per qualche critico tale doppia crudeltà rasenti la mostruosità e l'empietà.

Prima di ammetterla, si è detto il Pézard, siamo veramente sicuri che non sia possibile spiegare diversamente, cioè con un peccato diverso dalla sodomia, la presenza di Brunetto nel settimo cerchio? Di qui muove il Pézard verso l'avventura di una dottissima inchiesta, i cui risultati ha consegnato in questo saggio ammirevole, oltre che per dottrina e abilità dialettica, per un avvincente calore di espressione che tiene sempre desto l'interesse del lettore. Nessuna ammissione esplicita si legge nel XV canto che Brunetto sia stato un sodomita, anzi egli dice a Dante, nel momento in cui sta per congedarsi, che non può più intrattenersi con lui perchè vede venire un gruppo di altri dannati con i quali non può stare (« Gente vien con la quale esser non deggio »). Di tal gruppo di dannati fanno parte Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Iacopo Rusticucci, con i quali Dante s'intratterrà nel canto successivo. Poichè è certo che, secondo Dante, questi tre fiorentini peccarono al mondo di sodomia, il Pézard ritiene lecito prospettare l'ipotesi, tenendo presente la dichiarazione di Brunetto, che il gruppo di dannati a cui Brunetto appartiene, sia colpevole di un peccato diverso dalla sodomia.

Le testimonianze storiche sulla sodomia di Brunetto sono tutte posteriori alla *Divina Commedia*, ed è facile arguire che i commentatori del canto XV che danno per sicuro quel peccato, non hanno altra fonte che la non bene interpretata testimonianza dello stesso Dante. Si aggiunga che Brunetto, tanto nel *Tesoretto* quanto nel *Trésor*, biasima apertamente il peccato di lussuria contro natura (« Ma tra questi peccati | son viepiù condannati | que' che son sodomiti. | Deh, come son periti | que' che contra natura | brigan cotal lussura! » — vv. 2859-64 —; « Mais le plaisir du siècle qui s'écart de nature est démusurément blâmale: à savoir, gésir avec le mâle » — *Trésor*, ed. Chabaille, II, I, 30 (1)).

Anche per i compagni di Brunetto (il grammatico Prisciano, il giureconsulto Francesco d'Accorso, il vescovo fiorentino Andrea de' Mozzi), le testimonianze sulla loro sodomia sono posteriori alla *Divina Commedia*, e ad essa connesse.

Esaurita la parte, diciamo così, negativa della sua inchiesta (mancanza di testimonianze valide per stabilire che Brunetto e i suoi compagni di *masnada* peccarono di sodomia), il Pézard si accinge alla dimostrazione che causa della loro dannazione è un peccato diverso dalla sodomia. Dalla spiegazione che Virgilio fa a Dante (canto XI) intorno alla distribuzione dei dannati negli ultimi tre cerchi dell'inferno risulta che il terzo girone del settimo cerchio contiene i violenti contro Dio, natura e arte (« Puossi far forza ne la deitade, | col cuor negando o bestemmiando quella, | e spregiando 'n natura sua bontade; | e però lo minor giron suggella | del segno suo e Soddoma e Caorsa | e chi, spregiando Dio col cor, favella »): coloro che bestemmiano Dio, dunque, sodomiti (« Soddoma ») e usurai (« Caorsa »). Escluso che Brunetto e i suoi compagni possano essere considerati come usurai, escluso che siano sodomiti, non rimane che istruire un processo per vedere di imputar loro un peccato che presenti persuasive analogie con quello di coloro che fanno violenza alla *deitade* « col cuor negando e bestemmiando quella ».

Brunetto Latini si può considerare un violento contro Dio per la bestemmia proferita contro la propria lingua materna nel prologo del *Trésor* in cui l'autore si giustifica di scrivere l'opera in lingua francese per due ragioni: la prima perchè egli si trova in Francia; la seconda, perchè la lingua francese è più dilettevole e più comune alle genti. Responsabile di una tale offesa contro la lingua italiana, Brunetto non può essere considerato da Dante che come uno di quei « malvagi uomini d'Italia che commendano lo volgare altrui e lo loro proprio dispregiano », « a perpetuale infamia e depressione » dei

(1) E nell'edizione critica di Francis J. Carmody (California, 1948), II, XXXIII: « Mais li delis du siecle, desevrés de nature, est desmesureement blesmables plus ke avoutire, et ce est gesir avec les malles ».

quali scrisse il famoso capitolo XI del Trattato primo del *Convivio*. Il processo cominciato da Dante contro Brunetto al tempo della composizione del *Convivio* ha il suo fatale epilogo nella condanna del suo maestro per un peccato formale contro la fede (« ... l'idiome du cœur, celui qui persuade toujours, celui dont un Orphée charme les hommes, c'est notre langue maternelle, et nulle autre, telle que les ans et les siècles nous l'ont transmise, et telle que le génie des grands artistes l'achève. Brunet Latin, ne s'avisant point de ceci, a refusé de suivre la nature; il a renversé l'ordre des valeurs établi par Dieu » — p. 107 —; « La querelle de Dante contro Brunet se présentait d'abord à nous sous forme d'un procès, fort régulier, pour blasphème. Et voici que tout au fond de ce procès, nous avons retrouvé le différend professionnel invoqué par certains Dantologues accusateurs de Brunet. Mais on voit comme la situation est retournée: cette querelle de lettrés, qui *ne pouvait pas être cause* de la damnation de Brunet, surtout d'une damnation de sodomie, il est légitime de la prendre en considération maintenant, parce que Brunet est *déja* damné pour un motif valable, un péché formel contre la foi » — p. 130 —).

Quanto a Prisciano, il Pézard è convinto che Dante si riferisce certamente al celebre grammatico latino nativo di Cesarea, di cui sappiamo che si trovava a Costantinopoli nei primi del secolo VI dopo Cristo. La testimonianza della colpa di Prisciano (« apostasie littéraire parfaitement comparable à celle de Brunet » — p. 137 —), è consegnata nelle sue due opere: *De arte grammatica* e *Praeexercitamina rhetorica*. Nella prima Prisciano afferma la superiorità degli antichi grammatici e retori greci sui primi grammatici e retori latini, e la quasi inesistenza di grammatici e di scrittori latini moderni di contro ad una rigogliosa fioritura di grammatici e scrittori greci; nella seconda, dedicando l'opera al suo amico e protettore Simmaco, Prisciano esalta la letteratura greca su quella latina. Dice il Pézard: « Le blasphème, le voici: en deux lignes, un Latin sans vergogne prosterne la littérature latine devant la littérature grecque, et la jette même sous les pieds des grammairiens et rhéteurs grecs » (p. 142).

Francesco d'Accorso è da identificare, secondo il Pézard, col giureconsulto che fu autore della *Glossa magna*, e insegnò all'Università di Bologna, dove morì intorno al 1265. Commentando il *Corpus iuris*, Francesco d'Accorso si lascia andare ad alcune affermazioni che Dante non poteva non giudicare blasfeme. Per esempio: quando dice che i giuristi si possono considerare dei sacerdoti, « quia, ut sacerdotes sacra ministrant et conficiunt, ita et nos: cum leges sint sacratissimae ... Et, ut ius suum cuique tribuit sacerdos in danda pœnitentia, sic et nos in judicando » (citato dal P. a p. 176); quando dice che i giuristi non possono mai sbagliare perchè « civilis sapientia

vera philosophia dicitur » (p. 178); e finalmente quando afferma che il giurista può fare a meno di leggere la teologia perchè tutto si trova nel *Corpus juris* (p. 182).

L'ultimo compagno citato da Brunetto è il fiorentino Andrea de' Mozzi, di ricca famiglia guelfa dedita ad affari bancari. Andrea fu uomo d'affari anche lui, e nello stesso tempo canonico del Duomo di Firenze. Nel 1286 fu fatto vescovo, ma s'impigliò malamente in una serie di questioni religiose e finanziarie, per cui fu per due volte scomunicato e finalmente trasferito al vescovado di Vicenza, dove morì nel 1296. Per trovare un peccato che presenti analogia con quello di Brunetto o di Prisciano o di Francesco d'Accorso, il Pézard si vale della testimonianza di Benvenuto da Imola, che riferisce nel suo commento al canto XV alcuni particolari sul modo tra banale e sciocco con cui il vescovo di Firenze predicava ai suoi fedeli. Per esempio, diceva che la provvidenza di Dio si può paragonare a un topo che, standosene nascosto in luogo non visibile, può vedere e osservare tutto ciò che avviene in una casa; oppure, per dimostrare la potenza di Dio, faceva vedere ai fedeli un seme di rapa insistendo sulla sua piccolezza, e poi tirava di sotto la cappa un'enorme rapa rilevando la meravigliosa potenza di Dio che da un così piccolo seme faceva produrre un così grosso frutto. Cose di questo genere, afferma il Pézard, dette da un sacerdote nella sua funzione di edificatore di coscienze, sono delle vere e proprie bestemmie contro Dio, e Dante aveva dunque elementi più che bastevoli per mettere Andrea de' Mozzi fra i violenti contro Dio.

Trovati gli elementi d'accusa per incriminare Brunetto Latini e i suoi compagni di un peccato diverso dalla sodomia, il Pézard cerca di dare una ragione al fatto che questo gruppo di speciali bestemmiatori si trovi collocato nel terzo girone del settimo cerchio tra i violenti contro Dio (Capaneo) e i violenti contro natura (sodomiti). Non sembra verisimile al Pézard che Dante si sia limitato a mettere soltanto gli usurai come rappresentanti del peccato di violenza contro l'arte che, nel caso degli usurai, è la vile arte meccanica del lavoro umano. Come avrebbe potuto Dante dimenticare la violenza contro le arti liberali (specialmente contro la Retorica) e contro quelle più eccelse arti che sono la filosofia e la teologia? Brunetto e i suoi compagni sono puniti appunto per violenza contro le arti (« ... d'abord les violents contre Dieu — blasphémateurs comme Capanée —; puis les violents contre les arts libéraux — chant XV —, parce que ces arts reflètent plus directement, plus purement, l'art divin, étant moins que d'autres mêlés à la matière; ensuit seulement — XVI — les violents contre la nature, laquelle imite l'art divin en pétrissant les éléments; en dernier lieu, les violents contre la loi des arts mécaniques, qui imitent la nature par des moyens imparfaits » — p. 230 —), violenza che, considerata bene a fondo, si

identifica con la imperdonabile bestemmia contro lo Spirito Santo (« Ici [in un passo del *Vangelo* di Matteo] est marquée la sentence de mort éternelle qui attendait Brunet Latin, Priscien, Accurse, Andrea de' Mozzi. En offensant les arts, ils ont blasphémé l'Esprit » — p. 262 —).

Una grave obbiezione previene il Pézard: « Si Brunet Latin n'est pas sodomite, quelle légèreté fut celle du poète qui accepta le risque d'une confusion où tant de gens devaient tomber? » (p. 294). Per Dante esiste un'affinità logica tra sodomia e bestemmia contro lo Spirito Santo; per la quale affinità la sodomia, in quanto peccato contro l'amore, si può considerare una specie di bestemmia contro lo Spirito Santo, allo stesso modo che la bestemmia contro lo Spirito Santo da parte di Brunetto, in quanto responsabile di peccato contro l'arte della Retorica, si può considerare una forma di sodomia spirituale (« L'amour est, dans l'ordre de la nature, ce que la poésie et rhétorique est dans l'ordre de l'esprit. En effet l'amour phisique, qui a pour fin de multiplier les êtres, est le plus puissant des *arts* que nature mette en œuvre afin d'assurer sa propre conservation, voulue par Dieu. De même l'art de la parole, de la poésie, assure la vie de la vérité dans les esprits; il y fait croître et il y multiplie la connaissance du bien de l'intellect. On voit comment s'établit le passage analogique d'une idée a l'autre, ou comment la plus concrète de ces deux *institutions* divines pourra, sous forme allégorique, rendre sensible la plus abstraite... La sodomie est une sorte de blasphème contre le saint Esprit. Le blasphème de Brunet et de Mozzi est une forme de sodomie spirituelle » — p. 300 —).

Così il Pézard ha assolto il difficile compito che si era proposto. Brunetto Latini rimane nell'inferno, e al medesimo posto in cui l'aveva messo Dante, ma il peccato per cui egli è bruciato dalle fiamme non è un peccato carnale, ma spirituale, e quindi meno obbrobrioso, come si può ricavare da un detto di S. Gregorio: « Peccata carnalia sunt minoris culpae et majoris infamiae quam peccata spiritualia » (p. 325).

A lettura finita di questo libro, non si può non rimanere ammirati della invidiabile ricchezza di mezzi con cui il Pézard ha costruito il suo edificio: dalla sicura, puntuale conoscenza di tutte le opere di Dante (il Pézard è autore di un ottimo saggio sul *Convivio*), all'informazione aggiornatissima sui problemi che interessano il pensiero filosofico di Dante. Egli non si nasconde le obbiezioni che via via possono sorgere a confutare la sua tesi, e discute e affronta la polemica. È assai probabile che nessuna delle obbiezioni che faranno i recensori del suo libro gli riuscirà imprevista, ma la consapevolezza delle obbiezioni e il fatto di averle discusse non sono elementi sufficienti per eliminarle. Io dirò con molta franchezza il mio pensiero: la costruzione del Pézard mi sembra astratta ed estranea alla lettera

e allo spirito del canto XV dell'*Inferno*. Il processo che il Pézard istruisce contro Brunetto e i suoi compagni non ha nessun appiglio con quanto Dante dice nei canti dei violenti condannati nel terzo girone del settimo cerchio. Alla base della sua tesi ci dovrebbe essere la dimostrazione che il testo dantesco esclude la condanna di Brunetto per sodomia, ma è appunto questa dimostrazione che non regge, non persuade. Dante si è fatto dire da Virgilio nel canto XI che « lo minor giron » del settimo cerchio contiene tre specie di peccatori: sodomiti (*Soddoma*), usurai (*Caorsa*) e bestemmiatori della divinità (*chi, spregiando Dio col cor, favella*). A queste tre specie di peccatori corrispondono tre diverse pene, come Dante stesso dice nel canto XIV (22-24): « Supin giacea in terra alcuna gente; | alcuna si sedea tutta raccolta, | e altra andava continuamente ». Alla prima pena corrispondono i bestemmiatori (Capaneo); alla seconda, gli usurai; alla terza i sodomiti. Fra la *gente* « che andava continuamente », quindi, fra i sodomiti, si trova Brunetto Latini. Come si può sostenere che nel testo dantesco manchi l'affermazione esplicita che Brunetto sia un sodomita? Eppure, il Pézard lo sostiene con la speciosa ragione che, essendo sodomiti Guido Guerra, il Tegghiaio e Iacopo Rusticucci, con i quali Brunetto non può stare insieme, il peccato di Brunetto deve essere diverso. Ma il tipo della pena dei due gruppi è uguale (camminare continuamente), come uguale è la legge che vieta ai peccatori di fermarsi anche per un attimo, se non vogliono un inasprimento della pena (rimanere sdraiati per cento anni senza potersi schermire dalle falde di fuoco), e quindi la distinzione in gruppi diversi non può non essere interna al peccato generale della sodomia. Che questa distinzione sia fondata sulla diversa condizione dei peccatori (chierici e letterati, uomini politici, ecc.), o sulle varie specie del peccato di sodomia, è questione che per la nostra discussione non ha nessuna importanza. Il punto fermo è che tutti sono sodomiti. Quanto più sottile e difficile è la distinzione proposta dal Pézard, tanto più facilmente Dante l'avrebbe indicata. Come può apparire credibile che Dante pretenda di essere compreso dai suoi lettori, se quel *medesmo* peccato di cui Brunetto e i suoi compagni al mondo furon *lerci*, invece del peccato di sodomia che tutti possono capire come sia il *medesmo*, senza bisogno di particolari notizie su coloro che se ne macchiarono, dovesse essere inteso per il disprezzo della propria lingua materna (Brunetto), per l'asserita inferiorità dei grammatici latini su quelli greci (Prisciano), per la presunzione del giurista Francesco d'Accorso, e finalmente per le sciocchezze che Andrea de' Mozzi diceva nelle sue prediche? Ho detto finalmente, perchè non più di tre sono i compagni citati da Brunetto, ma la varietà dei peccati bisogna estenderla a tutti gli altri della *turba grama* che non sono nominati. Avremmo voluto vedere alla prova la bravura dialettica del Pézard, se Brunetto avesse ricordato una diecina di dannati.

A proposito dell'epiteto *lerci*, che ognuno vede quanto bene si adatti a responsabili di un peccato immondo come la sodomia, il Pézard, che ciò in verità ammette anche lui, tenta di farcelo accettare come non sconveniente alla sua interpretazione, adducendo un confronto col v. 125 del canto XXIX del *Paradiso*, in cui la parola *porci*, detta da Beatrice, è usata per sferzare i predicatori che buffoneggiano dal pulpito. Il confronto mi pare molto discutibile, ma ammesso che sia opportuno, rimane il vantaggio evidente che *lerci*, riferito ai sodomiti, non ha bisogno di giustificazione.

Un altro passo del canto XV, discusso con molto impegno dal Pézard, riguarda Andrea de' Mozzi, ed è il famoso v. 114 (« dove lasciò li mal protesi nervi »). Il Pézard nega alle parole *mal protesi nervi* il significato, diciamo osceno, proposto da commentatori antichi e moderni, e che confermerebbe il peccato di sodomia. Sostiene, invece, che si tratta dell'immagine dell'arco, consueta nella tradizione letteraria e nelle stesse opere di Dante, che serve a rappresentare i desideri dell'animo umano bene o male indirizzati. Nel caso in discussione, quindi, *li mal protesi nervi* significa i desideri mal posti o rivolti verso il male: interpretazione molto lata, come si vede, in cui si può fare entrare qualunque peccato. Il senso proposto, perciò, non sarebbe sconveniente al peccato di sodomia, mentre l'altra interpretazione, che è tutt'altro che da respingere (si tenga presente la crudezza del linguaggio di Brunetto a cominciare dal v. 108 — « al mondo lerci »; « quella turba grama »; « di tal tigna brama » —, che bene potrebbe concludersi con il larvato significato osceno di « mal protesi nervi »), sarebbe fatale alla tesi del Pézard.

Ho provato a rileggermi il canto XV tenendo presente l'interpretazione del Pézard: è la stessa poesia di Dante che vi si ribella. Brunetto sconta il suo peccato nell'inferno, ma di fronte a Dante vuol ritornare per un momento ad essere il suo antico maestro, e si rammarica di esser morto troppo presto, quando più efficace sarebbe stato il suo conforto all'opera del discepolo destinato *a glorioso porto*. Ora Dante non ha certamente bisogno delle sue parole di ammonimento e di conforto, ma Brunetto le dice ugualmente, quasi fossero una continuazione ideale di quelle altre parole che al discepolo aveva dette per insegnargli « come l'uom s'eterna ». È Dante che rappresenta così Brunetto, ed è Dante che ha voluto testimoniare ai posteri la sua commossa riconoscenza (« e quant'io l'abbia in grado, mentr'io vivo | convien che ne la mia lingua si scerna »). La poesia del canto XV, per ciò che riguarda la rappresentazione della figura di Brunetto, è appunto in questo commosso ricordo di quella « cara e buona imagine paterna »; e la fonte della sua ispirazione è nella validità di quell'insegnamento che, pur nei suoi limiti, Dante sente ancora vivo nella sua coscienza. Ebbene, seguendo l'interpretazione del Pézard, Brunetto sarebbe nell'inferno proprio per essere venuto meno al suo vero

compito di maestro, per aver messo in pericolo la stessa salvezza eterna del suo discepolo (« Dante élève de Brunet Latin n'a le droit de juger et de condamner son maître que si Brunet a failli comme maître en l'un ou l'autre des sept arts » — p. 57 —; « Ainsi peut s'expliquer, par un retour sur soi-même et une vengeance contre sa propre erreur, la cruelle et publique mortification qu'il fait porter à Brunet Latin »; « ... à quelle tentation l'exemple de Brunet livrait-il son disciple sans que celui-ci d'abord y vît malice ? » — p. 310 —). E l'opera di Brunetto che era causa dello scandalo, il *Trésor*, sarebbe stata ricordata nella *Commedia* per testimonianza ai posteri di un giudizio benevolo da parte di Dante! Chiedo scusa al Pézard: ma proprio in questa contraddizione fra la poesia di Dante, quale a noi appare nella rappresentazione della figura di Brunetto, e il motivo della condanna, quale egli ora propone col suo libro, io vedo il vero *monstrum*, in sede logica e in sede artistica.

È vero: noi preferiremmo che su quei bellissimi versi con cui Dante esprime rispetto e affetto verso il suo maestro, non si stendesse l'ombra del peccato di sodomia. Ma Brunetto per il suo peccato ha le pene eterne dell'inferno, e Dante vuol dimostrare col suo atteggiamento che a Brunetto quel peccato non aveva impedito di essere un buon cittadino, un buon letterato, un efficace maestro. Questa è la realtà delle cose come le presenta Dante, qualunque possano essere le reazioni della nostra sensibilità. La prova ineccepibile che il peccato di sodomia non disturba il giudizio oggettivo di Dante sull'attività di suoi concittadini che « a ben far puoser li 'ngegni », è nella risposta a Iacopo Rusticucci (XVI, 52-60): « Non dispetto, ma doglia | la vostra condizion dentro mi fisse, | tanta che tardi tutta si dispoglia, | tosto che questo mio segnor mi disse | parole per le quali i' mi pensai | che qual voi siete, tal gente venisse. | Di vostra terra sono, e sempre mai | l'ovra di voi e li onorati nomi | con affezion ritrassi e ascoltai ».

Rimane il fatto che il canto XV dell'*Inferno* è l'unica testimonianza a noi pervenuta della sodomia di Brunetto; tanto più grave questa testimonianza, in quanto non si può ammettere che Dante ignorasse quei luoghi del *Trésor* e del *Tesoretto* nei quali Brunetto condanna appunto il peccato di sodomia. È un buon elemento questo, senza dubbio, per cominciare a istruire un processo a Dante; ma è cosa che a noi non interessa, e crediamo che non interessi nemmeno al Pézard.

V. Pernicone.

ERASMO DA ROTTERDAM. — *L'apoteosi di Reuchlin* (*Apotheosis Capnionis*). Saggio introduttivo ai *Colloqui*, testo e traduzione a cura di GIULIO VALLESE. — Napoli, Pironti, 1949. In-16°, pp. 144.

Particolarmente cauta, è noto, fu la partecipazione di Erasmo alla lunga polemica al centro della quale, nei decenni del secolo XVI che precedettero la riforma luterana, stanno la figura e l'attività filologica di Giovanni Reuchlin. La controversia mostrò, invero, d'aver ben presto superato i limiti d'una contesa di mera erudizione ed in seguito, anzi, diede modo a qualche storico di chiedersi se non vi si possa scorgere, premonitore, l'annunzio della riforma imminente. Ma la morte del Reuchlin (30-VI-1522) indusse Erasmo ad un intervento meno circospetto, sì che, nel comporre il dialogo apparso nell'agosto dello stesso anno sotto il titolo: *De incomparabili heroë Johanne Reuchlino in divorum numerum relato* (e ridotto di solito, per comodità, in: *Apotheosis Capnionis*, cioè *Reuchlini*), egli intese non solo dar prova della sua ammirata considerazione per l'opera dell'insigne ebraicista tedesco, bensì anche sottolineare l'apporto scientifico che la nuova filologia veniva istituendo nell'ambito degli studi biblici.

Il dialogo narra della visione che in Tubinga un santo francescano dei minori osservanti avrebbe avuta all'atto della scomparsa del Reuchlin. Ad accogliere il quale, per accompagnarlo all'empireo, sarebbesi fatto innanzi San Girolamo: sì da doversi legittimamente includere, quindi, nel novero dei santi il nome del Reuchlin ed in pari tempo conferire all'uno ed all'altro erudito il patrocinio della filologia biblica. (Né qui, per incidenza, sappiamo tacere quanto arbitrario sia dunque, anche riportandoci alle polemiche agitate nell'età del Rinascimento, ritenere marginale e retorico l'elemento classico nell'opera geronimiana; perché non sarebbe lecito richiamarsi semplicemente al sogno anticiceroniano che figura nell'epistola XXII diretta ad Eustochio per giustificare tale giudizio negativo).

Al testo latino ed alla versione italiana dell'*Apotheosis Capnionis* (che ha posto tra i *Colloqui* di Erasmo) Giulio Vallese, che ora la ripresenta, ha premesso una lunga introduzione corredata di note erudite, nella quale, sulla scorta della più recente bibliografia e soprattutto del *Corpus epistularum* erasmiano curato dagli Allen, si esaminano la natura dei *Colloqui* e la controversia reuchliniana, insieme con la storia, la struttura ed il fine del dialogo medesimo. Agile è lo stile, non v'è dubbio, e non privo d'una sua composta efficacia, se pure talora l'informazione non sia del tutto sicura e l'interpretazione appaia in qualche caso male o debolmente fondata.

Lasciando di notare alcune inesattezze di poco momento, da attribuire in gran parte allo stampatore (a ragion d'esempio: a p. 17,

nota 4, *Ep. 1300* in luogo di *Ep. 3100*; a p. 27, nota 5, *Guendeville* per *Gueudeville*; a p. 34, nota 3, *Garlando* in luogo di *Garlanda*; men lieve, invece, a p. 134, riga 256, la caduta delle parole: *sis felix linguarum cultoribus, faveto lin-*[*guis*], cui occorre far precedere una virgola, prima di collocarle tra [*lin-*]*guis* e *sanctis*), — non è possibile passar sotto silenzio l'omissione che si fa, per la parte bibliografica, del saggio di B. Croce: *Erasmo e gli umanisti napoletani* (in: *Aneddoti di varia letteratura*, I, Napoli, 1942, pp. 131-140) e della prefazione ed introduzione dal medesimo premesse al volume sull'*Elogio della Pazzia e Dialoghi*, che risale al 1914: quest'ultimo citato, in verità, alla nota 6 di p. 27, ma non con sufficiente esattezza. Così, non andava taciuto lo scritto di F. Polese: *Erasmo maestro* (Livorno, 1885), che all'analisi dei *Colloqui* da un punto di vista pedagogico riserba un notevole numero di pagine; mentre potevano anche esser utilmente consultate le traduzioni francesi di Jarl-Priel (Paris, « à l'enseigne du Pot Cassé », 1936, in 4 voll.) e di A. Renaudet (ÉRASME: *Oeuvres choisies*, Paris, « La Renaissance du Livre », s. a., pp. 155-201), e bene sarebbe stato non trascurare lo studio di V. Sardou: *Érasme et ses 'Colloques'*, pubblicato nella *Revue des deux mondes* (XCIV, 3, 1924, pp. 481-511).

Erronea è l'affermazione che appare a p. 26, secondo cui « una prima censura » dei « cattolici conservatori » contro i *Colloqui* dovrebbe essere fissata al 1537, ad un anno dunque dalla morte di Erasmo: perché, così precisando, se da un lato si rammenta la sanzione di papa Paolo III alla proposta negativa concepita in quell'anno dal *Consilium delectorum Cardinalium de emendenda Ecclesia*, si dimenticano, dall'altro, le condanne pronunciate nel 1526 e nel 1528 dalla Facoltà teologica di Parigi, e successive quindi al rescritto di Clemente VII del 20 maggio 1525, che conferiva maggiore autorevolezza al giudizio che la Facoltà fosse per formulare in materia di fede.

Circa le polemiche, poi, suscitate dal *Ciceronianus* (p. 29), mette conto osservare che Erasmo, se ebbe modo di scendere in disputa con Alberto Pio da Carpi e Pietro Corsi, non intese affatto rispondere a Giulio Cesare Scaligero, così come rimane esclusa di per sé una controversia con Lelio Gregorio Giraldi, posteriore di ben quindici anni alla morte dell'umanista olandese essendo il *De poëtis nostrorum temporum* (1551), ove appunto il Giraldi si dichiara solidale con il Corsi e difende il Pontano ed il Sannazaro. Né ci pare esatto affermare che « molti » fossero rimasti, nonostante le dispute in parola, gli ammiratori d'Erasmo in Italia: al modo stesso che si cadrebbe in errore asserendo essersi fatta attorno a lui la solitudine a causa delle polemiche anzidette.

Danno luogo a qualche riserva anche le pp. 78-79, nelle quali si tratta della posizione assunta da Alberto Pio con la *Responsio paraenetica* del 15 maggio 1526 in risposta ad una lettera di Erasmo da-

tata da Basilea 10 ottobre 1525: posizione che non oseremmo definire di « feroce » ostilità, quando si rifletta che la *Responsio* non che tacere un presunto biasimo per la difesa reuchliniana che Erasmo aveva tentato, esprime per contro, e non certo in maniera ambigua, un giudizio favorevole al Reuchlin: « ... non vulgariter favi Reuchlino apud Leonem Pontificem Maximum... et saepe monui deterruique accusatorem ipsius Hochstratum, ne tam vehemens esset mitiusque in ipsum ageret ». Se al Pio si desiderasse rifarsi per un verdetto negativo sull'Erasmo patrocinatore delle tesi reuchliniane, si renderebbe necessaria, invero, la lettura del passo contenuto nel libro IX (fogli CLXXI e CLXXII) dell'opera sua (Alberti Pii etc., ... *tres et viginti libri in locos lucubrationum variarum D. Erasmi Roterodami etc.*, ...in clarissima Parrhisiorum Academia ... sub pascha MDXXXI) e rivolto esplicitamente all'esame dell'*Apotheosis*: avendo cura, tuttavia, di rilevare come non ad altro mirasse il Carpense, che a sottolineare quelle che reputava deviazioni teologicamente eterodosse di chi compose il dialogo, e cioè la scarsa considerazione in cui Erasmo mostrò di tenere la facoltà riconosciuta alla Chiesa di elevare alla santità coloro che s'illustrarono per « eroica virtù », così delicato potere, a giudizio del Pio, traendo altresì fondamento di legittimità storica dal bisogno che non finisse soggetto all'arbitrio di private e talora inconsulte valutazioni.

Del problema relativo all'identificazione del frate, cui la visione del dialogo sarebbe occorsa, ingiustificata a noi sembra la soluzione che il Vallese fa sua (pp. 92-95, e nota alla riga 52 della versione italiana alle pp. 113 e 115): preferiamo supporre abbia luogo, nello scritto di Erasmo, un libero personalissimo rinvio all'ideale d'un umanesimo cristiano, quale nell'ingrato susseguirsi delle contese teologiche egli dovette vagheggiare a proprio singolare conforto.

Accostare, infine, Dante ad Erasmo, come fa il Vallese a p. 96, nel senso che reminiscenze dantesche forse non sarebbero estranee all'*Apotheosis Capnionis*, a noi pare eccessivo. Né già soltanto perché Erasmo ignorava la nostra lingua, bensì anche perché durante il suo soggiorno in Italia apertamente ricusò d'apprenderla: sì che casuali od originate dall'uso di fonti identiche, o semplicemente simili, saranno le analogie che talvolta si riscontrano.

Non vorremmo che queste osservazioni impedissero di dar il debito rilievo alla bontà della traduzione italiana del dialogo (che per il testo segue l'edizione Tauchnitz di Lipsia), ed alla quale vanno pure accreditati il merito d'una sua avveduta eleganza ed il suffragio non meno lodevole di note concernenti le peculiarità lessicali e sintattiche di Erasmo. Solo — a non tener conto di talune altre improprietà, — ci corre l'obbligo di chiarire che meglio si sarebbe volto in italiano il titolo del *colloquio*, ove al termine di « assunzione in cielo » si fosse sostituito quello più preciso di « canonizzazione » e l'« incomparabili

heroë » non si fosse reso con « degnissimo e santissimo uomo », bensì, suggeriamo, con « impareggiabile eroe di virtù e di sapienza »: versione, ci sembra, alla quale forse potrebbe attribuirsi il merito di non dimenticare il significato specifico da Erasmo solitamente conferito al concetto di santità.

A. Deregibus.

FRANCESCO PELLEGRINI. — *Gerolamo Fracastoro.* — Trieste, Zigiotti, 1948. In-8°, pp. 186.

Della personalità multiforme e della vasta opera di Gerolamo Fracastoro, scienziato-umanista, batteriologo, patologo, astronomo, matematico, filosofo e poeta, il Pellegrini si è proposto di offrire in questo volume una visione complessiva da cui risultino i meriti del precursore — non sempre riconosciuti adeguatamente dagli storici della medicina (1), — la genialità dello scienziato, ma soprattutto il valore dell'uomo.

Ci troviamo dinanzi a una delle personalità più rappresentative e geniali del Rinascimento: Gerolamo Fracastoro appare uno di quegli individui d'eccezione che sembrarono incarnare l'ideale umano del tempo, l'ideale dell'uomo completo, microcosmo riflettente in sè la varia pluralità e complessità d'aspetti del macrocosmo di cui è parte e con cui forma un unico essere.

« Padre della moderna patologia » fu salutato il F.: e certo l'aspetto più cospicuo della sua personalità, l'attività onde principalmente il suo nome è stato immortalato nei secoli, va ricercato nel campo della medicina, nel quale egli orientò anche la sua attività pratica.

Nel vol. del Pellegrini è dato giusto rilievo alla grande importanza del pensiero medico del Fracastoro, le cui geniali e sicure intuizioni, precorritrici di alcune fondamentali conquiste della patologia moderna, ci lasciano stupiti e ammirati.

Tuttavia nessun interesse intellettuale che sia proprio di una personalità armonicamente completa gli rimase estraneo. Così, pur rimanendo essenzialmente un medico e un patologo, egli potè essere il matematico e l'astronomo insigne dell'« Homocentrica », il fine ed elegante poeta virgiliano del « De morbo gallico », il filosofo pensoso

---

(1) In quanto al silenzio del De Kruif intorno alla figura del F., nei suo *Cacciatori di microbi*, — lamentato dal Pellegrini — rileviamo che nel successivo volume *Uomini contro la morte* è ricordato « l'allegro G. F. dal rosso naso, il dotto medico gardesano » (p. 267 e 305); ma, a dire il vero, — e sia così resa giustizia al Pellegrini — l'accenno fugace e scanzonato tradisce una visione angusta e superficiale dell'opera del grande Veronese.

dei grandi problemi speculativi, teoretico-teologici del suo tempo. La curiosità della sua mente vivida e sveglia lo spingeva pure a seguire con appassionato interesse le vicende dei viaggiatori e degli scopritori-geografi del suo tempo. L'ansia di conoscenza che spingeva quegli ardimentosi in terre lontane, attraverso viaggi perigliosi, trovava in lui — ricercatore per istinto — una profonda risonanza e rispondenza.

Di questa vasta e varia attività importa a noi soprattutto quella svolta dal F. come filosofo e poeta. Il capitolo dedicato dal Pellegrini all'opera filosofica del F. offre una esposizione puntuale dei due dialoghi dedicati dal F. a due problemi fondamentali per la filosofia del suo tempo: il problema dell'intelletto — inteso come il meccanismo attraverso cui si effettua la conoscenza dell'universale — e il dibattutissimo problema dell'anima. Ma il dialogo filosofico dal quale risalta più viva l'originalità del pensiero fracastoriano è il *Naugerius sive de Poetica*, nel quale il F. si pone il problema formale e approfondisce il concetto aristotelico dell'imitazione. Esso, a dire il vero, avrebbe meritato maggior rilievo e un più attento approfondimento nel vol. del Pellegrini, il quale invece ne espone sommariamente il contenuto, riassumendo brevemente l'opinione dei principali critici che se ne sono occupati.

Vi sono, in questo interessantissimo dialogo, alcuni punti che sembrano addirittura preannunziare l'estetica crociana: come là dove, interloquendo nelle dispute del suo tempo sul fine della poesia, il F. afferma che lo scopo che deve proporsi il poeta è, sì, l'imitazione dell'universale anzichè del particolare, ma non dell'universale logico, e che ciò che dà vita alla poesia non è il genere della materia trattata — qualsiasi materia può offrire il pretesto alla poesia e il F. non mette limiti, in questo, al poeta — ma il modo della rappresentazione, che è appunto ciò per cui la poesia — che ha di mira il bello — differisce, pur narrando le stesse cose, dalla storia e dall'oratoria, che han per fine il vero.

Ammesso questo, comprendiamo bene come il F. risolva l'annosa questione di oraziana memoria dell'« Utile... dulci », del « delectare » e del « prodesse ». Come giova il poeta all'umanità? « Alio modo... ac alii », cioè non perseguendo direttamente il suo fine didascalico, come possono proporsi lo storico, il filosofo e l'oratore, ma conducendo il lettore, attraverso la « simpatia » (nel senso etimologico) col poeta ad elevarsi e a gustare il bello che platonicamente si identifica pel F. col giusto e col vero.

E allora non è necessario per il F. che la poesia sia scritta e scritta in versi: anche in un'opera in prosa può esservi poesia, nè il verso è sufficiente ad evocarla.

Un'altra intuizione notevolissima troviamo nel F.: non sempre verità naturalistica e verità estetica coincidono. Non è falsità ciò

che il poeta inventa, ma anzi è una realtà più vera poichè è tratta, se non dal dominio del reale in atto, da quello del possibile.

Il fatto che il F. abbia avuto a maestro il Pomponazzi ci appare molto promettente e ci rende particolarmente curiosi di conoscere il suo pensiero filosofico. Ma bisogna subito dire che al Pomponazzi il F. va soprattutto debitore di aver appreso ad applicare anche alle discipline filosofiche quel metodo sperimentale che gli s'era mostrato così fruttuoso nel campo delle scienze naturali.

Da questo punto di vista soltanto si può col Pellegrini affermare che egli abbia « cooperato efficacemente al movimento che si stava avanzando per trasformare la vecchia filosofia nella nuova »; per questo, e per il proposito di mantenersi indipendente e di giudicare con le sole forze dell'intelletto, sulla base di quel che l'esperienza dei fenomeni naturali studiati gli offriva.

Nel complesso, il F. appare ancora, sostanzialmente, un aristotelico, se anche talora i suoi sforzi per liberarsi dai ceppi della tradizione aristotelica appaiano evidenti e coscienti.

Ma evidente appare anche sempre in lui lo sforzo di mantenersi costantemente nell'ambito dell'ortodossia, rifuggendo, del resto, il suo temperamento equilibrato e prudente da ogni eccesso, anche in questo campo.

Il fatto che egli abbia potuto risolvere qualche suo problema ricorrendo ai soli fenomeni naturali non significa che in lui sia mai venuto meno l'ossequio intellettuale alla religione. Tant'è vero che il Pellegrini, sulla base di un passo del « De Intellectione », può non solo affermare, contro i precedenti studiosi del F., che questi non fu mai un materialista, nè un positivista, nè un panteista, ma anzi sostenere, dopo lette le sue teorie su gli istinti animali, sui sogni, sulle cause prime e seconde, di aver dinnanzi un seguace di S. Tommaso: e pertanto nega recisamente quella famosa conversione degli ultimi anni che sarebbe seguita all'illuminismo e al naturalismo della gioventù e della maturità.

Secondo il Pellegrini, alcuni inediti d'argomento filosofico-religioso, esistenti — e questa è notizia molto interessante — nella Biblioteca Capitolare di Verona, verranno a confermare questa sua tesi, non appena potranno esser resi noti, cosa che egli spera di poter fare « in « un lavoro di prossima pubblicazione sul pensiero filosofico-religioso « del grande Veronese ».

A quanto ci informa il Pellegrini, nel Codice veronese sono contenuti, oltre all'ultima parte del dialogo *De Anima*, parzialmente dato alle stampe dal Giunta col *De Intellectione*, e oltre a un breve Dialogo — « di difficilissima lettura e interpretazione » intorno alla definizione dell'uomo, — un altro importante Dialogo, d'argomento filosofico-teologico, sul libero arbitrio e la predestinazione, dialogo che indubbiamente risulterà di grande interesse per noi quando potremo

conoscerlo, poichè testimonierà la viva partecipazione del F. ai grandi problemi filosofico-religiosi del suo tempo.

In quanto poi al giudizio di valore che, in senso più strettamente filosofico, il Pellegrini dovrebbe dare del pensiero fracastoriano, egli — non trovandosi nel suo proprio campo — non si sente di giudicare recisamente e solo tiene ad affermare, contro il giudizio quasi unanime dei critici, l'originalità sia pur modesta del *De Anima*, originalità che risulterebbe soprattutto dalla parte inedita.

Certo nel *De Anima* sono più evidenti i limiti del pensiero filosofico fracastoriano: la divergenza dal Pomponazzi è completa, come testimonia il suo allontanamento dal pensiero di lui in parecchi punti fondamentali, quali ad esempio quello concernente l'incorruttibilità dell'anima, la sua unità ed indipendenza, la ripresa della distinzione agostiniana fra materia prima e materia seconda e la ripresa di argomenti di provenienza tomista e ficiniana, usati contro il Pomponazzi dal Contarini e dal Nifo.

Certo manca qui — quantunque il capitolo si avvalga di una ricca bibliografia sull'argomento — un esame approfondito del pensiero filosofico fracastoriano (di cui ho cercato d'indicare le linee fondamentali) dal punto di vista storico, e cioè in rapporto alle varie correnti e scuole del suo tempo; ma non è questo lo scopo che il Pellegrini si è proposto scrivendo il suo libro, e sarebbe pertanto fuori luogo rimproverargli di non averlo saputo raggiungere.

Al Fracastoro poeta è dedicato l'ultimo capitolo della monografia. L'attenzione del P. si è rivolta prevalentemente al contenuto, e nell'indicare i moventi, la favola, i pregi dei poemetti, egli non si discosta sostanzialmente dai critici che l'hanno preceduto.

Anche a proposito del *De morbo gallico* egli trova però modo di confermare la sua tesi della sincerità e coerenza di pensiero del Fracastoro in fatto di religione, contro l'opinione dei più, che vi vedono un'affermazione di materialismo e di naturalismo.

Del poemetto biblico *Joseph* il P. vuole anticipata la data di composizione « almeno al 1539 », contro l'opinione comune che lo ritiene opera assai tarda del Fracastoro. Pur non potendo negare « una certa pesantezza nella narrazione », il P. ne loda « lo stile e le classiche figure virgiliane » e quel « senso di riposo » che emana da quel « rasserenato ambiente biblico ».

Dal punto di vista estetico-letterario l'analisi dell'opera poetica del Fracastoro lascia a desiderare; ma anche a questo proposito il P. fa intendere che preferisce non addentrarsi in questioni con le quali ha minor dimestichezza. O. Nazzari.

AULO GRECO. — *Annibal Caro, Cultura e Poesia.* — Roma, Edit. di Storia e Letteratura, 1950. In-16°, pp. 138.

Subito dichiarando non essere argomento del suo studio la biografia del Caro (per cui ritiene sufficienti le ricerche dello Sterzi e del Cian), il G. vuol aggiungere alcuni particolari. Si sofferma sulla prima formazione retorica del suo autore sotto la scuola dell'umanista teramano Rodolfo Iracinto, a Civitanova nelle Marche. Il Caro se ne staccò quando si trasferì a Firenze, nei cui pressi conobbe nel 1527 Benedetto Varchi, suo prossimo maestro; da questi apprese ad amare Cicerone (di cui appunto nel '27 tradusse un'importante epistola), Petrarca, Bembo, Dante e Boccaccio. Altri maestri ancora conobbe, Ludovico Fabbri e Pier Vettori, archeologi e filologi: così studiò con utili risultati il catulliano *Epitalamio di Peleo e Teti*. A Roma, dove entra nella berneschegiante Accademia dei Virtuosi, conosce il Molza. I suoi primi lavori non rappresentano un esercizio letterario ma « l'adesione più completa al clima spirituale della Rinascita », quella particolare Rinascita « bernesca » giovanile e libera, insofferente di costrizioni pedantesche e moralistiche. Proprio allora intervenendo nelle dispute sulla lingua ha giudizi netti e assai spregiudicati, che non lascerà più: « non voglio essere tenuto d'usare nè la (lingua) Boccaccevole, nè la Petrarchevole, ma solamente la pura e pretta toscana d'oggidì, e della comune quella parte, che ancora da essi toscani è ricevuta »; e la lingua scritta la vuole « appunto come il parlare, ... propria, comune, corrente » e vuol « che l'uso (ne) sia maestro e regolatore ».

Nelle traduzioni il Caro, alla guisa del Firenzuola, reca vivacemente elementi moderni nella geografia nei costumi e nello spirito, dando occasione ad esplicare il suo entusiasmo rinascimentale, la nuova « filosofia della natura », cioè il naturalismo (*I° Idillio* di Teocrito, *Dafni e Cloe* di Longo Sofista. — Quanto al testo il G. cita quello del Turri [Laterza], ma con certe modificazioni non giustificate. Qua e là poi il testo è sì stravolto da far pensare che sia riferito a orecchio: v. ad es. il passo della lettera al Varchi, p. 80. E perchè talvolta cita dalla vecchia ed. Remondini del 1757 passi che troverebbe in edizioni critiche?). A proposito del commento alla *Ficheide* e della *Nasea* il G. vuol rivendicare la serietà umana del Caro (e insieme delle forme bembesche) (1) come sana reazione al puritanesimo formalistico e medievale. Piuttosto penseremmo che l'equilibrio sano

(1) Leggiamo a p. 98: « Il tono burlesco non è sempre fine a se stesso, ma com- « prende un preciso intento polemico che è poi il richiamo ad una vita semplice, « senza ornamenti e senza vani atteggiamenti eroici ».

fra gli umanisti era in una posizione, per così dire, « erasmiana », contro gli estremi del bembismo e del bernismo (per quanto il G. citi un accostamento alquanto superficiale del Caro ad Erasmo fatto dal belga Amaideno), così come, per quanto si ami il toscano corrente e parlato nei cinquecentisti, è difficile trovar gran che bella certa prosa del Caro tutta farcita di diminutivi come *padrecciuolo* e *panieruzzoli*, e dialettismi come *tarpagnolo* e *vetriciaio*.

Nel periodo della crisi nazionale-religiosa, attorno al '38, il Caro, prima affatto disinteressato di questioni trascendenti, per via di varie conoscenze fatte allora simpatizza vagamente coi riformatori italiani: così coll'Ochino per influsso di Giovanni Guidiccioni, sotto la cui amatissima guida incominciò a meditare sulla « fragilità dell'uomo », dileguatasi ormai la fede entusiastica della prima Rinascita. Significativa testimonianza delle meditazioni del Caro sulle dottrine dei riformati rimane la lettera del '44 da Bruxelles a B. Spina per dissuaderlo dal farsi frate. Ma quando la Chiesa incominciò a mandare al rogo i dissidenti, subito il Caro, « uomo vissuto alla Corte di Roma, di natura timido e prudente », smise di meditare e implorò lo Spina di « stracciare le lettere », « vergognandosi fin dentro l'anima » di certe sue altre « letteraccie ». Il G. conclude dunque: « Il travaglio spirituale di A. C. rappresenta il tormento di molti uomini del '500 che avvertirono la loro decadenza morale e sentirono la necessità di ricercare un nuovo sistema per risolvere i gravi problemi dell'umanità debole e sofferente ».

A proposito degli « Straccioni » (di cui il G. pubblicò il testo nel 1942), li giudica — con Croce, Sapegno, Trompeo — « commedia d'ispirazione etica che trascende l'abilità letteraria, e documento di vita vissuta ». Curiose sono osservazioni come questa: « — fatto unico nella storia del teatro del '500 — si serve dell'elogio di un Papa per proclamare ideali di onestà e rettitudine » (trattasi di Paolo III). Valore invece meramente culturale conserva il *Canzoniere* del Caro, che il G. qualifica perfino barocco e secentista in taluni punti. Quanto al non bello episodio della polemica col Castelvetro, il G. rimanda alla bibliografia del Vivaldi (*Una polemica nel '500*, Catanzaro, 1931), limitandosi semplicemente a richiamare l'attenzione su alcuni punti dei testi. L'*Apologia* offre interessante argomento a collocare l'Autore su un piano originale di *modernità* nella questione della lingua: egli propugna l'uso libero e largo del lessico fiorentino vivo; e appunto sotto l'aspetto di « vocabolarista » il G. esamina quelle pagine del Caro.

Nel cap. *Introduzione alla lettura dell'Epistolario*, ci si presentano stralci delle più famose lettere per illustrare i motivi e i pregi del migliore Epistolario del Cinquecento (e qui finalmente troviamo quella bella prosa del Caro, agile e meditata insieme, aulica senz'essere per nulla accademica).

Nell'*Eneide* il G. studia l'arte dell'endecasillabo sciolto, sì ricco e fecondo che « uno dei pregi dell'Eneide è quello di aprire al verso sciolto un lungo cammino ed una grande fortuna ». Alla conclusione del suo vario esame il G. trova A. Caro « figura esemplare di letterato perfetto » (ove *perfetto* viene chiarito dal seguente « eclettico »). Segue, in interessante Appendice, l'Inventario della ricca Biblioteca del Caro, trovato dal G. alla Vaticana e finora per gran parte inedito.

Nel complesso, lo studio del G. è condotto con chiarezza lineare e onestà. Ci sarà però lecito esprimere un nostro principio: che soprattutto in lavori, come questo, su un autore minore, non dovrebbe mancare il preambolo di una prospettiva sulla fortuna e sulla critica dell'autore medesimo, una pur succinta determinazione dello stato attuale degli studi su di lui. Diremo ancora che il G. non sembra darci l'impressione della vera validità del Caro prosatore? Quello delle traduzioni dal greco è ancora stile in gestazione; i passi propriamente dialettali o berneschi hanno qualcosa di transitorio, occasionale, alessandrino, affettato, e la vera grande prosa del nostro è da gustare tra le pagine proprio della triste *Apologia* (e naturalmente dell'*Epistolario*).

A. Scaglione.

ENZO NOÈ GIRARDI. — *Esperienza e poesia di Gabriello Chiabrera.* — Milano, Soc. ed. « Vita e Pensiero », 1950. In-8°, pp. 126.

Come è noto, il Chiabrera fu di solito studiato sotto l'angolo visuale della sua astensione dal marinismo, in rapporto con il lirismo della « Pléiade » (Neri, Mannucci), e come creatore di forme imitate dai classici, poi destinate ad ispirare variamente gli Arcadi. Al lato « tecnico » della personalità del Chiabrera è volta la cura precipua del G., che quanto ai rapporti di clima culturale, non si occupa del marinismo nè dell'Arcadia, mentre vuol dimostrare il suo Autore indebitato piuttosto con la tradizione culturale italiana che non francese: la sua personalità artistica, poi, è tutta compresa ed esaurita nel fatto formale. Quanto al primo assunto critico — primo idealmente, chè la dimostrazione è sparsa in ampie note correnti lungo tutto il volume —, il G. se ne disimpegna in modo alquanto convincente, purchè ci si accontenti di certe limitazioni: la coscienza teorica del Chiabrera (orientamento più che coscienza, chè egli fu sempre debolissimo nelle enunciazioni teoriche) si formò nell'ambiente culturale del più tardo umanismo: Speroni, Rota, Muzio, Ruscelli, Minturno,

Daniello, B. Tasso, Trissino, Vida, Bembo, Castelvetro, Giasone di Nores, Bonamico: il G. vuol dimostrare che quasi tutte le asserzioni di indole tecnica del Chiabrera si trovano già in quelli (soprattutto i primi sei), mentre i francesi gli sarebbero serviti più come echeggiamento atto a ribadirle che non come fonte. Così pure per certi riscontri tematici e tonali (ad es. certe recriminazioni sulle tristi condizioni civili d'Italia, che il Mannucci faceva derivare dal Ronsard ... p. 56, Nota). Di più, l'imitazione stessa degli antichi (latini, greci tradotti) è sempre assai libera: non ci troviamo quasi mai davanti al « rifacimento ». (v. Nota pp. 64-67, contro il Mannucci).

L'elemento d'originalità pur nell'imitazione deriva dal fatto che il Chiabrera non è già più un *classicista*, se non in quanto è imitatore di schemi metrici ed è *formalista* puro: c'è anche in lui una « rivolta di Parnaso », ma inconscia e quasi meccanica. Per la *secentistica* originalità del nostro nell'imitazione dei temi classici passati attraverso la « Pléiade », si veda la bella nota a pp. 79-84, ove si illustra come il Chiabrera usi una parola « spoglia di senso », parola-tono e parola-suono, in cui anche l'eco sentimentale è funzione del ritmo anzichè precederlo, mentre le immagini e le impressioni concrete svaniscono nel confronto con la discorsività degli originali greco-latini o francesi.

Quanto al secondo assunto dello studio: illustrare il formalismo (*panformalismo* vorremmo dire) della personalità del Chiabrera, sostanzialmente si può concordare con il G. — che ha osservazioni ed analisi acute e documentate —, purchè ci si tenga in guardia da certi forzamenti critici indotti dall'amor della tesi e dell'autore. Il G. vede assolutamente predominante in ogni manifestazione letteraria del Chiabrera l'ideale della forma: forma che è metro, verso, ritmo, immagine, elocuzione, parola: cioè, desanctisianamente, « forme » e non « forma ». La materia, il contenuto — quando pur esiste, chè talvolta quasi non se ne può parlare — è sostanzialmente indifferente — o, che è lo stesso — solo *retoricamente* interessante, come pretesto. Il G. vede quell'ideale occupare tutta la vita, tutta la personalità del Chiabrera; tanto che anche la sua Autobiografia non è che la storia dello sviluppo di quell'ideale, a cui viene sacrificato tutto — anche patria, religione, moralità, società, chè tutto è pretesto da esser cantato per meravigliare il mondo e imporre, altiero dominatore, il Poeta, a cui tutti i valori sono quasi servitori. Tale posizione spirituale, tale estetismo sarebbe quindi favorevole ad una creazione poetica solo a patto di aver per iddio la *forma*, non quella mera *tecnica* che turba i sonni del Chiabrera, che perciò non risulta che l'eco più splendida della vacuità spirituale del secolo, inferiore anche al Marino, che pur aveva una sua concreta e prepotente *intuizione del mondo*; inferiore anche sul piano tecnico, nonostante tutte le sue fantasmagoriche risorse (sempre *sostanzialmente* valido, se non proprio per tutta la di lui produzione, rimane il giudizio del De Sanctis sullo

stile del nostro: « sgraziato nell'intreccio delle rime e nella combinazione dei suoni... dà talora in dissonanze e stonature »).

Però il G. vuol salvare ad ogni costo la *poeticità* del suo autore, e allora si sforza continuamente di scoprire sotto quella ricerca esteriore e « professionale » una passione umana che la vivifichi e la valorizzi: e che può trovare? La passione della forma! Ma c'è bisogno di dirlo, o meglio, c'è bisogno di insistere? (1). Se non ci fosse nemmeno quella, nonchè non essere un poeta, il Chiabrera non sarebbe nemmeno più un uomo dell'arte. Così il G. è portato a certi giudizi che paiono oscuri e sono semplicemente sforzati: ad es. (p. 21, nota): « Non credo che ci si possa ancora fermare alla questione tipicamente romantica, della sincerità del C. di fronte ai suoi argomenti morali, civili e religiosi » (Si sente egli propriò tanto avanzato sui romantici?). « Per il C. l'amore, l'eroismo, ecc., non sarebbero di per sè che canoni d'obbligo; ma si può dire ch'essi diventano anche poeticamente sinceri almeno nella misura in cui vengono o possono venire assunti dal fondamentale sentimento umanistico di cui costituiscono il necessario contorno e lo strumento con cui esso si concreta e si esprime ». Ma che vuol dire questo? Se qualcosa vuol dire, è il contrario di quel che il critico intende. Pare proprio gran cosa al G. quel « fondamentale sentimento umanistico »? Il fatto si è che il Chiabrera è uno dei più fulgidi esempi del principio estetico che l'espressione per diventare nuova espressione ha bisogno di ridiscendere ad impressione: la poesia non si fa sui libri scritti prima, ma con la faccia rivolta alla realtà, chè altrimenti i fatti, trascurati, si vendicano, facendo scadere un preteso poeta a mero artefice, tanto più squisito e abile quanto meno poeta: e nel Chiabrera c'è appunto il distacco non *del poeta* dalla sua materia, ma *dell'uomo*.

Ma a prescindere da questi particolari di principio, il G. sa analizzare la vasta produzione chiabreresca con sicuro gusto, sa andar a pescare le perle genuine del suo poeta (faremo solo qualche piccola riserva dove fra esempi del culmine della perfezione formale raggiunta dal nostro, cita una strofe come questa dalle odicine del 1625: *Alma, dirólloti:* | *Già sul Calvario* | *Sacro legno ersesi,* | *Che stillò porpora;* | *A questo afferrati* | *Se vuoi campar.* P. 107).

Vogliamo dare un buon esempio della prospettiva critica del G.? « Come la *Gotiade* segna il primo, così i *Sermoni* l'ultimo momento espressivo di quel soggettivismo autobiografico che prima si dispiega come generico vanto, gesticolante e altisonante..., poi lentamente si affina e si compone ad esprimere un contegno di pensiero e di vita relativo alla posizione raggiunta dal poeta » (p. 74). La maggior parte dello studio è appunto nel tracciare l'itinerario seguito

(1) Proprio dal fatto che il C. avesse *solo* la passione delle *forme* il De Sanctis lo giudicava non-poeta.

dalle ambizioni tecniche del Chiabrera: itinerario diviso in tre periodi: 1579-1599; 1600-1620; 1621-1638.

Nella conclusione il G. suggerisce « un'antologia di tuttociò che del C., ancor oggi, varrebbe la pena di leggere »; cioè: « Quasi tutti i *Sermoni*, parecchie *Vendemmie*, alcune canzonette amorose, quattro o cinque canzoni scelte fra le *Eroiche* e le *Lugubri* con un buon numero di strofe prese qua e là dagli stessi gruppi, due o tre canzonette morali e sacre, due e tre tetrastici, qualche sonetto, almeno un'egloga e un epitaffio, due composizioni di metro classico, alcuni luoghi dei *Poemetti*, due scene dalla *Gelopea* e dal *Rapimento di Cefalo*, qualche strofa delle 'Favolette', poche ottave della *Gotiade* » (p. 125).

A. Scaglione.

Annali manzoniani, a cura del « Centro di Studi manzoniani ». Volumi: III (1942), IV (1943), V (1949). — Milano, Casa del Manzoni.

Riallacciandoci alla notizia data in questo *Giornale*, **115**, p. 106 ss. e **120**, p. 161 ss., del contenuto dei volumi I e II degli *Annali Manzoniani*, diamo un breve resoconto (breve, trattandosi di materia ormai acquisita agli studi) anche dei due volumi anteriori al quinto, uscito da poco. S'apriva il terzo con la solenne commemorazione, fatta da Luigi Russo alla Scuola Normale Superiore di Pisa il 28 maggio 1942, di Michele Barbi: commemorazione commossa, ch'è insieme ritratto dell'insigne dantista e manzonista e studio critico del metodo che gli fu proprio. Nucleo del volume è lo studio del Barbi sopra « *I Promessi Sposi* » *e la critica*, lasciato incompiuto, ma ricostruito con paziente devota cura dal Ghisalberti. Inutile dire che il saggio è assai più di un rendiconto o semplice storia delle vicende attraversate dal romanzo a partire dalla sua nascita, e riesce in un fondamentale contributo critico esegetico e in una personalissima lezione di metodo. Segue l'altrettanto fondamentale studio di Ireneo Sanesi intitolato *Appunti sui Sermoni*, riguardante lo stato e le condizioni dei manoscritti e le più importanti questioni di critica testuale e interpretativa. Enrico Bianchi discorre su « *I Promessi Sposi* » *e il parlar fiorentino*, notando come lo scrittore sia rimasto di frequente lontano dall'uso vivo fiorentino: il criterio discriminante adottato dal Bianchi, non dissimile da quello seguito poi nel suo pregevole commento linguistico per l'edizione Lemonnier del 1946, può tuttavia parere un po' meccanico.

Al Barbi e al Ghisalberti, in collaborazione, si deve la pubblicazione di un gruppo di dieci lettere tratte dal carteggio Trivulzio-

Betti, documentarie, ancora una volta se ce ne fosse bisogno, del grado di intransigente ottusità cui, rispetto all'opera del Manzoni, poterono giungere alcuni seguaci della scuola classica. Nel nutrito capitolo infine di *Note e notizie*, il Barbi mette punto alla diceria troppo ripetuta della presunta messa all'Indice dei *Promessi Sposi*, e il Ghisalberti a sua volta mette a frutto un interessante studio del Goidanich sui *distongamenti manzoniani* dell'edizione del '40, e dà ragione della convenienza di mantener soppresso secondo la volontà del Manzoni anche in un'edizione moderna il preambolo della *Lettera sul Romanticismo*. Leggiamo ancora notizie utili su appunti e abbozzi manzoniani di Michele Barbi, trovati tra le sue carte, e una necrologia di Filippo Crispolti.

S'apre il volume quarto con un capitoletto biografico: *Il « già sì fiero Alessandro » e la crisi del 1817*, compilato dal Ghisalberti, su appunti trovati tra le carte del Barbi. L'espressione rimasta famosa è, si sa, del canonico Tosi, e il Barbi mette come si suol dire il punto sulle *i* circa i discussi rapporti tra il giovane Manzoni e il Tosi, propendendo per una tesi, stavolta ci sembra, sin troppo moderata rispetto a certe significanti insofferenze del Manzoni. Il nucleo del volume è rappresentato da due studi fondamentali: l'uno di Ireneo Sanesi sul *Codice autografo degli « Inni Sacri »*, sulla base del quale egli toglie molte incertezze circa il testo di quelle poesie; l'altro di Michele Barbi dal titolo *Correzioni a tre recenti commenti dei « Promessi Sposi »*, in continuazione all'articolo dal medesimo titolo apparso nel vol. II ove si esaminava il commento del Galletti; qui s'esaminano quelli del Rizzi e del Nardi; ne sono come un'appendice gli *Appunti in margine ai « Promessi Sposi »* del compianto Michele Ziino, così pensati e sottilmente complessi — e lo stesso si può dire di quelli del Barbi — che il solo riferirli ci condurrebbe lontani dal nostro compito, implicando essi inoltre una visione personale e integrale del contenuto e stile del romanzo.

Ed altro di utile offre il volume, di spicciolo direi, ad opera del Barbi e del Ghisalberti, ad esempio circa l'imperfetta pubblicazione o datazione di alcune lettere nel *Carteggio* hoepliano, circa questioni testuali riguardanti i volumi II e III delle *Opere del Manzoni* edite dal Centro; si precisano anche o si rettificano alcuni eventi biografici, come, di particolare importanza, quello della *Visita del Manzoni al Rosmini morente*, o l'altro dei rapporti del Manzoni con l'Aporti, che al Manzoni chiedeva poesie per i bambini, genere al poeta avverso: quando lo tentò, o riuscì troppo alto:

> Per tutto ti nascondi:
> per tutto ti riveli,
> nel vortice dei cieli,
> nel calice di un fior.

o troppo basso e quasi banale, sia pur che si tratti di versi improvvisati:

> Non è ver che sia Pierino
> il peggior de' miei ragazzi,
> tutti e sette sono pazzi
> dalla Giulia al Filippino.

Ed eccoci al vol. quinto, uscito a tanta distanza d'anni — e quali anni! — per le difficoltà d'ogni genere sorte in mezzo e superate dall'attuale direttore del Centro con l'abnegazione che lo distingue. Qui, ad apertura del libro, l'inedito di un altro insigne manzonista scomparso, Giovanni Sforza, tutto attuale per l'interesse che l'odierna critica volge a siffatti argomenti: *Alessandro Manzoni e il « Vocabolario milanese-italiano » di Francesco Cherubini*. Il saggio è corredato di utilissime note a integrazione del testo, ove esposta la storia dell'origine e delle vicende del citato vocabolario e del suo autore, si fornisce anche precisa notizia del modo tenuto dal Manzoni nel postillarlo o farlo postillare (l'esemplare prezioso è posseduto dalla Braidense), e del servizio che esso rese allo scrittore pur nei suoi gravi difetti: tra essi soprattutto quello, dal Manzoni stesso rilevato, che il dialetto milanese vi apparisce voltato in forme equivalenti del toscano letterario delle scritture anzichè dei modi della parlata toscana vivente. Le postille di mano del Manzoni sono assai indicative per il grado di padronanza del toscano vivente, da lui raggiunta con molta fatica.

Segue un altro inedito di Michele Barbi, ch'è quasi continuazione al saggio intorno ai commentatori sopra citato e rimasto in appunti, ideato certo come una guida valevole al futuro ideale commentatore del romanzo: *Criteri per un nuovo commento dei « Promessi Sposi »* ne è infatti il titolo; e i criteri esposti ci appaiono pressochè i medesimi di quelli da lui consigliati in altra sede per un commento a Dante; « a me pare il tempo — dice — che i '*Promessi Sposi*' siano studiati e commentati senza guardare da una parte ad aggiungere notizie storiche su fatti e personaggi del tempo, a giustificare i suoi giudizi intorno ad essi, a scoprire quel che ha voluto tacere, e dall'altra senza attendere a notare qualche sua deficienza di ricerche o ad indagare sue segrete intenzioni e fini extraartistici, se non là dove abbiano veramente influito sulla rappresentazione artistica: bisogna muovere dall'opera in sè e per sè, tenendo ogni altro proposito subordinato a quella che fu sua principale intenzione: fare un'opera d'arte ». Quindi: molta analisi psicologica, ma di psicologia, com'ei la definisce, artistica. Come si vede, egli dà una mano al Croce, salvo a contrastarlo nella formula fondamentale, del carattere oratorio, che è nettamente rifiutata. Ed altro molto è dato qui di leggere e imparare, che il futuro illustratore dovrà tenere presente, ove intenda scaricare il suo commento dal « vano » e dal « troppo » cui oggi tanto si concede.

Ma il « realismo », quale lo chiamerei, del Barbi potrebbe anche, così è nostra opinione, giovare a quanti nei commenti o negli studi guardano bensì, d'accordo col Barbi, solo alla poesia, ma poi a forza di voltarla e rivoltarla, finiscono con l'ucciderla non meno di quegli altri.

Di tre passi poetici manzoniani e la loro interpretazione si occupa Roberto Braccesi, e sono come note rimaste in margine a due suoi saggi precedenti intorno agli « Inni Sacri » e al « Cinque Maggio ». Il primo passo è del coro del *Conte di Carmagnola*, versi 49-56, ove si corregge un'interpretazione del Bertoldi che riferiva il *dei vinti* detto delle *donne diserte* ai « vinti mercenari », invece che, come par evidente al Braccesi, ai « patrizi e potenti » dell'arse città. Forse noi diremmo così: « le donne della parte dei vinti», alludendo, come ci pare faccia il Manzoni, ai saccheggi delle città seguiti alle sconfitte degli eserciti, e comprendendo entro le città indifferentemente le famiglie dei mercenari e dei patrizi e potenti.

Si discutono poi talune interpretazioni da altri proposte dei versi 45-54 del primo coro dell'*Adelchi*: ove il Manzoni avrebbe fatto secondo il Braccesi « un'allusione precisa a circostanze d'una guerra precisa »; onde di sopra un passo del *Chronicon Novaliciense* (già citato dal Manzoni) (1) il « per greppi senz'orma le corse affannose » dovrebbe venir riferito al terrore sparso da Adelchi tra le file dei cavalieri franchi fermi alle Chiuse. Così il verso acquisterebbe di precisione storica e la poesia di conseguenza in concretezza. Non saremmo d'accordo nè sul primo nè sul secondo ragionamento: sul primo, perchè tirato a forza il riferimento cronachistico dentro un quadro storico tracciato a grandi linee, ne rompe la splendida ideale unità (unità ch'è nella descrizione dell'epica cavalcata), senza dire che Adelchi come persona non ha parte nel coro che sta a sè, come è noto, fuori dell'azione vera e propria del dramma e si rifiuta a precisi riferimenti di natura storica; sul secondo, perchè la poesia per essere tale non ha mai bisogno di siffatte concretezze, inutili puntelli che ove subentrino la materializzano.

Torna poi ancora il Braccesi sui tormentati versi 69-72 del *Cinque Maggio*, e si ferma in particolare sul significato di « eterne » detto per le « pagine » delle « Memorie » dettate da Napoleone. Molto opportunamente egli si richiama qui a una citazione da Tacito (*Agricola*, XLVI), già fatta dal D'Ancona e dal Bertoldi, ripresa poi da altri, e che suona così: *posteritati narratus et traditus superstes erit*; ma rimprovera codesti illustratori di non essersi accorti che come il *posteritati narratus* trova corrispondenza nel manzoniano « ai posteri narrar sè stesso imprese », così, per naturale filiazione il *superstes*

(1) Cfr. *Opere varie*, Casa del Manzoni, 1943, p. 381, nelle « Notizie storiche », con evidente riferimento ai vv. 44-58 dell'Atto II, e non al coro.

nell'« eterne ». Rileggendo però la nota del Bertoldi non ho ritratto la medesima impressione, e ci è sembrato che l'accennata filiazione sia rimasta implicita nel testo del commento, che dice infatti così: « v. 69: AI POSTERI NARRAR ecc.: Imprese a scrivere le sue memorie che sarebbero state immortali »; e segue la citazione di Tacito, che, collocata così, mi pare comprender bene in sè anche il *superstes*. E comprende, vorrei aggiungere (giacchè il Braccesi m'ha sollecitato a riprendere in mano l'opera di Tacito), anche quant'altro è dato di leggere in quello splendido capitolo, come le espressioni: *forma mentis aeterna* e l'altra: *Quidquid ex Agricola amavimus, quidquid mirati sumus, manet, mansurumque est in animis hominum, in aeternitate temporum, fama rerum.* — « *Aeterna* », « *aeternitate* » così ripetuti sono certo le voci rimaste più impresse lungo la lettura nella memoria del Manzoni e però di là derivato certamente il suo « eterne », così come anche quel *fama rerum* potrebbe averlo portato all'« Ei si nomò » (1).

Convien però dire che nella nota del Braccesi il senso di quell'« eterne » si precisa meglio che nei commenti usuali, come delle pagine cioè « per le quali egli, Napoleone, sarebbe sopravvissuto » o « avrebbe continuato a vivere come racconto, eco infinita d'evento inadempiuto ». Di riflesso il virgiliano *cecidere manus*, il: « cadde la stanca man » gli si spiega nel senso d'angoscia seguito al confronto di quel grande ieri con l'oggi, al sogno epico di grandezza troncato dall'esilio. Il Braccesi abbandona dunque le interpretazioni del Brognoligo e di quelli che da lui discendono, Momigliano, De Robertis, Russo; ma in quanto parla di « angoscia » risente dell'interpretazione di quest'ultimo, pel quale « eterne » è fatto equivalente a angosciose, pesanti; e in genere s'accosta all'interpretazione data dal Busetto.

Comunque ciò sia, il riscontro tacitiano porterebbe quasi a dire che come Agricola anche Napoleone abbia trovato il suo Tacito, non quello che il Foscolo minacciava al tiranno nella famosa lettera dedicatoria dell'Ode a Bonaparte, bensì un Tacito veramente sine *ira et studio*, pronto a compiangerne il destino e ben disposto a riconoscerne la gloria tra gli uomini quaggiù.

Che il Manzoni abbia avuto nella memoria quella pagina di Tacito, potrebbe trovare conferma in altre reminiscenze. Nel coro d'Er-

---

(1) Giova veder la traduzione di tutto il passo quale è data da un insigne novelliere, e giansenista piacentino, Giuseppe Taverna. Potrebbe anche darsi che il Manzoni l'abbia avuta fra le mani. Certo attraverso di essa il passo tacitiano e i versi manzoniani acquistano quasi un più evidente rilievo: « Tutto che in Agricola amavamo o n'elevava in ammirazione, tutto ancor vive e vivrà negli animi umani, nell'*eternità dei secoli*, tra le memorie dell'Universo. Chè molti antichi quasi inglorj ed ignobili ingombrerà oblivione; Agricola conto e tramandato alla *posterità* insemprerassi ». (I corsivi sono naturalmente nostri). V. l'edizione di Parma, Stamperia Imperiale, 1808, p. 97.

mengarda il: « muori compianta e placida » potrebbe trovare riscontro nel *placide quiescas* del citato capitolo, rimastogli particolarmente impresso anche per lo spirito religioso e quasi cristiano che l'informa: un *requiescat in pace* del rito cristiano ritrovato in un Latino antico e riferito, qui come nell'*Agricola*, al compianto per una morte precoce; a sua volta il « compianto » ci conduce al *lugeri* e al *plangi* dello stesso capoverso.

***

Un pregio particolare deriva al volume dalla fatica del Ghisalberti: le 355 pagine di *Critica manzoniana d'un decennio*, pubblicate anche a parte in una bella edizione dal Sansoni per la munificenza di Giovanni Treccani, cui il Centro deve la sua esistenza. Detto volume vuole essere anche commemorativo de *I dieci anni della raccolta Giovanni Treccani degli Alfieri*, e nella prefazione si legge in sintesi una lucida cronistoria della vita dell'Istituto, fregiata di nomi illustri, e con accenni utili alla preziosità della sua raccolta, anche in funzione del rinnovamento degli studi manzoniani da esso promossi. Perchè, seppure a codesto rinnovamento degli studi abbian concorso anche critici e studiosi propriamente fuori dell'orbita del Centro, resta non men vero che il Centro anche per essi è stato ed è come uno specchio che raccoglie le luci e le rifrange, incentivo per tutti all'opera e aiuto insieme.

E molto ne verrà anche dalla fatica accennata del Ghisalberti, che con questa bibliografia d'un decennio ha offerto agli studiosi uno strumento d'informazione e d'orientamento senza pari per la completezza del quadro, l'impegno postovi, la buona preparazione, la cultura. Il saggio, che è anche critico, si ricollega, continuandolo e completandolo nelle lacune, a quello del Momigliano pubblicato (senza firma, per ragioni razziali) nel I volume degli Annali, e ai susseguenti appunti del Barbi su recenti commentatori e sulla critica intorno ai « Promessi Sposi » pubblicati nel II volume; analogo l'intento del Ghisalberti, in cui si sente la scuola del Barbi, di offrire un quadro prospettico e rappresentativo dello stato della critica contemporanea, seguendo un criterio rispettoso della cronologia, ma in rapporto al merito e all'importanza delle opere descritte. Non facile deve essere stato all'A. la ripartizione dell'opera sia ai fini dell'armonia prospettica del quadro, sia ai fini d'un rapido orientamento da parte del lettore. Essa è divisa in cinque capitoli, comprendenti il primo le opere generali sull'uomo e il poeta, i seguenti gli scritti critici particolari sulle *Poesie*, le *Tragedie*, *I Promessi Sposi* e quindi successivamente quelli sul *Pensiero*, la *Vita e fortuna*. Segue un indice analitico completo diligentissimo. Trattandosi di scritti critici recenti non sorprenda che il criterio seguito dal Ghisalberti sia un po' diverso da

quello del Momigliano; mentre per il passato era facile procedere per grandi linee, e il Ghisalberti ha adottato il criterio della recensione o del rendiconto con un'informazione generale sull'opera o lo scritto o il saggio, informazione che in una prima parte è di valutazione di esso nel quadro della storia e problematica, in una seconda è esposizione analitica del lavoro esaminato, del suo contenuto e della tela.

Dovendo e volendo dar conto di tutto, è naturale che il filo tra opera e opera si rompa talvolta, i problemi critici dobbiamo inseguirli talvolta a salti, ma è un'operazione questa che il Ghisalberti ha cercato di agevolarci al sommo con richiami e con note. E troppo sarebbe pretendere in un'impresa siffatta che il nostro giudizio vada sempre d'accordo con quello del critico o non ci disturbi qualche sperequazione di giudizio. E così soverchia talvolta per un libro d'insieme la capillarità dell'analisi. Alcune volte si desidererebbe anche un richiamo alle polemiche e ai contraddittori cui alcune opere per la loro importanza han dato origine. Ma fermarci su discutibili mende o desideri personali in un'opera di siffatta difficoltà potrebbe parere ingratitudine. Il vero si è che ogni studioso, lo studioso del Manzoni in particolare, troverà qui un cibo allettante, sostanzioso, un orientamento facile e sicuro attraverso tutte le strade e i sentieri anche i più disameni dell'ormai così vasta provincia della produzione critica sul Manzoni, da quella testuale a quella storica, all'estetica e filosofica, un istrumento insomma come si diceva indispensabile allo studio del grande Lombardo. C. Curto.

Poesie di GIOVANNI PASCOLI, *con un avvertimento di* Antonio Baldini. IV edizione. — Milano, Mondadori, 1948. In-16°, pp. xvi-1606, 2 n. n. e 1 facsimile allegato. (Collez. « I classici italiani contemporanei: Tutte le opere di Giovanni Pascoli »).

Prose di GIOVANNI PASCOLI, *con una premessa di* Augusto Vicinelli. Vol. I: *Pensieri di varia umanità*. — Ivi, 1946. In-16°, pp. lxvii-1014 e 2 n. n. (Stessa Collezione).

La IV edizione delle *Poesie* del Pascoli, nella silloge mondadoriana di « Tutte le opere » di lui, reca un ordinamento nuovo, sia perchè la materia di *Myricae*, *Primi* e *Nuovi Poemetti*, *Canti di Castelvecchio*, *Poemi conviviali* e *Odi e Inni* è stata restituita nel suo necessario ordine anche per un « più giusto criterio cronologico » e si è quindi accostato il volume di *Odi e Inni* a quello dei *Poemi italici e Canzoni*

di Re Enzio e all'altro dei *Poemi del Risorgimento*, sia perchè alle *Poesie varie* sono state aggiunte le *Traduzioni e Riduzioni* nella loro integrità, mentre in edizioni precedenti si erano comprese solo le traduzioni dalle lingue moderne. Si tratta quindi della materia di dieci volumi uniti per la prima volta insieme (ora anche la versione del principio della *Batracomiomachia*, prima intercalata nel volume in facsimile, è posta a suo luogo nel testo), e giustamente, in questo libro che esce a cura di Egidio Bianchetti e di Augusto Vicinelli, l'editore può ricordare l'attenta revisione con la correzione di errori « che in parte risalivano forse alle prime edizioni ». Nel frattempo egli annuncia che presto avrà termine l'edizione di « Tutte le opere » del Pascoli, in quanto al primo volume di *Prose* si aggiungeranno, sempre a cura del Vicinelli, il secondo, *Scritti danteschi* (con *Minerva oscura*, *La mirabile visione*, *Sotto il velame* e *Scritti danteschi* propriamente detti, con indici particolari) e il terzo, *Scritti sparsi editi e inediti*. Di prossima pubblicazione è il volume dei *Carmina* a cura di Manara Valgimigli, nel testo originale con a fianco le traduzioni dei migliori latinisti italiani. Dobbiamo però aggiungere (come dice il Vicinelli nella *Premessa* alle *Prose*, vol. I, ad illustrazione del piano dell'opera) che « sappiamo restare per ora escluse le lettere, che fanno a sè e che la rigida prudenza di Maria permetterà di pubblicare solo più tardi ». Ma non si nasconde che soprattutto sulle basi di questa silloge si potrà apprestare, con l'ausilio dei manoscritti del poeta, delle pubblicazioni eventuali in periodici e quindi delle prime edizioni, quella edizione critica che sarà il più grande omaggio dell'Italia all'autore di *Myricae*.

Preceduta dall'*Avvertimento*, semplice e cordiale, di Antonio Baldini si ripresenta in rinnovata veste la raccolta delle *Poesie*, secondo l'ordine delle varie opere che i lettori avevano imparato a conoscere ed amare nelle edizioni del Giusti per *Myricae* e dello Zanichelli per gli altri libri. Ma oltre l'attentissima correzione dei testi (opera precipua del Bianchetti) la silloge reca varie novità.

Le singole parti delle *Poesie*, cioè ciascuno dei dieci volumi, conservano le dediche e le note dell'autore, e, quando esistono, le prefazioni della sorella Maria, e naturalmente, se inseriscono per comodità del lettore le date della composizione e della stampa, le distinguono fra parentesi (1) Anche pel testo delle *Traduzioni e Riduzioni* nume-

(1) Come è evidente, i rinvii sono ora fatti secondo le pagine della presente raccolta: vengono anche conservate le note del poeta alle varie edizioni delle sue opere. Per i *Poemi conviviali* è però conservata un'inserzione, tra parentesi, con la menzione dell'opera dello Zilliacus, *Giovanni Pascoli et l'antiquité*, del 1909. Andava qui ricordato che lo studio dello Zilliacus apparve tradotto, con aggiunte di L. Vischi e A. Gandiglio, a Pratola Peligna nel 1912. Speciale menzione va fatta per le *Poesie varie*, che recano le *Prefazioni* di Maria alla prima e alla seconda edizione rispettivamente del 1912 e del '13.

rose e degne di rilievo sono le novità. Dice ad es., tra l'altro, l'ultima *N. d. E.* riguardo ad esse: « Sono state riordinate con un più sicuro ordine cronologico degli Autori tradotti, pur rispettando — ove c'era ragione — certi accostamenti dell'ordine precedente. Ciò specialmente si può vedere nella *Miscellanea*, nelle *Favole* e nella *Poesia popolare*. Si sono poi aggiunti alle edizioni precedenti altri frammenti rimasti dispersi nelle stesse opere pascoliane da cui furono tolte le traduzioni già pubblicate... Sono entrate qui, trasportate dalle *Poesie varie*, le due versioni dei canti *A Roma...* e nella *Poesia popolare epica e civile* il canto illirico *I due corvi di Cossovo...* (da *Sul limitare*). Sono invece state tolte dalle *Traduzioni* per passare nelle *Poesie varie...* tre favolette (*Il marrello e la vanga*, *L'incenso*, *Il cane e la scodella*) che furono chiaramente definite dal Pascoli stesso come ' originali '; così s'è soppressa la favoletta *Il lupo guerriero* tradotta dal Lessing, che non aveva ragione di restare qui essendo... in prosa... Tutte le traduzioni sono state riconfrontate con le stampe originali, curate dal Poeta stesso, pur tenendo conto delle lezioni più tarde e postume; e sono stati corretti vari errori... Di fronte ad alcune incertezze metriche di qualche versione omerica, si è creduto bene restituire pochi passi alla redazione originale pubblicata in *Sul limitare...* ».

La nota si chiude ricordando che i passi segnati nell'Indice con ** sono stati aggiunti in questa edizione mondadoriana del 1948 per la prima volta, Se quindi aggiungiamo l'esattissimo Indice dei capoversi e l'or citato e complessivo Indice delle poesie, diviso libro per libro, appare evidente che tutta l'opera poetica del Pascoli è come dispiegata agli occhi del lettore e particolarmente dello studioso. La stessa aggiunta a parte di un facsimile per due liriche — *La favola del disarmo* [1898] e *La voce* [1903] — nel formato naturale delle poesie e loro prime sbozzature, per cortese concessione di Maria Pascoli, mostra l'interesse di una pubblicazione che coi nuovi volumi offrirà pretesto di nuove ricerche e insieme offrirà una più armonica riesumazione dell'opera del poeta. Naturalmente, per stare agli intendimenti della silloge, qualcosa è stato spostato indipendentemente dalla volontà dell'autore; ma è anche evidente che, in quelle *Opere* che sono state « raccolte e riordinate da Maria », gli spostamenti suggeriti dalla sistemazione generale delle parti si possono operare consenziente la stessa sorella, vigile e pia custode delle memorie del poeta.

* * *

Per passare al vol. I delle *Prose*, l'ampia *Premessa* del Vicinelli (pp. XI-LXVII, *Della prosa di Giovanni Pascoli e di questa edizione*) ci interessa soprattutto per le questioni di critica del testo che solleva

nella raccolta di testi di più epoche e inoltre di inediti. Difatti, alle osservazioni sulla struttura soprattutto melodica e impressionistica di tale prosa e quindi sulla « personale, inconfondibile punteggiatura », e in fine sul linguaggio dello scrittore, il Vicinelli aggiunge la spiegazione dei criteri della nuova edizione: « questa compiuta e per la prima volta — potremmo dire criticamente accurata edizione delle prose pascoliane ».

In questo vol. I sono raccolte le prose maggiori, quelle che il Pascoli stesso « in gran parte rese pubbliche, che incominciò a raccogliere in un volume; e con esse gli scritti che, dietro il suo esempio, pubblicò in altri due volumi la sorella Maria ». Si tratta degli scritti vari (commemorazioni, scritti sociali e patriottici, studi di filologia classica) raccolti in *Pensieri e discorsi*, del 1907, *Patria e Umanità*, del 1914, e in *Antico sempre nuovo*, del 1925: con una tradizione bibliografica pascoliana che il nuovo volume vuole rispettare, riunendoli insieme nella forma stessa che ebbero il primo dal poeta, gli altri due da Maria. Il titolo unico dell'edizione mondadoriana quasi rinnova l'altro « col quale il Pascoli raccolse e pubblicò i primi suoi « scritti in prosa presso l'editore Muglia nel 1903: *Miei pensieri di « varia Umanità* ».

Notevoli sono però le aggiunte a questo primo volume. Anzitutto i vari discorsi sono stati integrati con « quelle premesse di dedica che erano nelle edizioni staccate originarie e che furono tralasciate nella ristampa zanichelliana »; e quindi (importante quale pubblicazione concessa da Maria) appaiono per la prima volta le inedite *Regole di metrica neoclassica*, « che il Pascoli aveva studiato e fissato da tempo, aveva applicato nelle sue traduzioni e in certi suoi canti, ed aveva citato qua e là specialmente nella lettera *A G. Chiarini* sulla metrica, di cui quelle regole ed i promessi *Saggi di traduzione* erano come la riprova e l'applicazione..., ma che rimaste in bozze, in attesa dei *Saggi*, non furono mai finora pubblicate ». Assennatamente il Vicinelli (che più avanti le ricorda, avvertendo che sono « ancora una volta un tentativo di proseguire, ma insieme anche di differenziarsi dal Carducci, e vogliono fare della poesia barbara quasi una poesia ritmicamente classica ») dice: « Qui esse, in aggiunta alla citata lettera, troveranno il loro posto naturale ».

Per meglio chiarire l'importanza di questo I volume per la comprensione del Pascoli filologo, non rimane che citare direttamente lo stesso Vicinelli (alla p. LV): « Per integrare poi la conoscenza del gusto classico pascoliano quanto alla metrica, si è nell'Appendice di Note..., pubblicata, togliendola dalla *Lyra*, quella poetica interpretazione del carattere proprio di ogni metro classico che il Pascoli forse avrebbe sviluppato se, come si proponeva, avesse studiato nelle sue *Regole*, oltre che i versi, anche i metri... E si sono pubblicate — anch'esse ad integrazione dei due scritti *La poesia lirica* e *La poesia*

epica in Roma, già editi come introduzione a *Lyra* e ad *Epos* — le due lettere-prefazione a queste due Antologie, utili per sentire certe sfumature della passione classica pascoliana... ».

Anticipiamo ora quanto si riferisce ai due nuovi volumi, e in particolare al terzo di *Scritti sparsi editi e inediti*, che riserverà certo molte sorprese per l'intimità di alcune pagine, e sempre per gli importanti documenti della formazione dell'arte pascoliana: rimandiamo fin d'ora il lettore alle pp. LVII-LIX della *Premessa*, dove sono rese note le difficoltà di raccolta del materiale e, insieme, del suo esame dal punto di vista letterario e filologico. Dice il Vicinelli: « All'opera mia di raccoglitore qui aveva già cominciato a soccorrere, e mi auguro presto e a lungo voglia ridare il necessario aiuto, la sorella Maria, perennemente vigile e lucida e memore custode del tesoro di Castelvecchio, al quale ben pochi abbiamo finora avuto modo di accostarci almeno di sfuggita... » (1). Quanto poi sia necessaria una più che attenta revisione dei tesi pascoliani, mostra ancora il curatore nelle ultime pagine della sua *Premessa*: e questo si dica, sia per la mancata esattezza tipografica delle edizioni, in parte risalente allo stesso poeta, sia alla voluta trascuratezza di lui per la grafia dei vocaboli, le maiuscole, le citazioni e simili. Bene ha quindi fatto il Vicinelli a non insistere nella ricerca di uniformità, a meno che si tratti di una stessa pagina o di errori evidenti di per sè. Aggiungeremmo che nella ricerca di musicalità il Pascoli si comportava proprio come il Leopardi per *giovanezza* e *giovinezza*, e via dicendo. Certo sono caratteristiche e insieme impressionanti le osservazioni sui testi raccolti nel I volume, secondo quanto risulta dallo « spoglio minuziosamente compiuto da Egidio Bianchetti, il linceo revisore di queste pagine ». E tale lavoro editoriale avvenne, mentre la guerra faceva tuonare il cannone anche presso la casa di Castelvecchio, e contribuiva da parte sua a rendere impossibile lo studio dei manoscritti superstiti. Perciò, dopo aver esposto i criteri seguìti per la grafia e la punteggiatura della nuova edizione, e la necessità di intervenire in tutti i casi dove il testo era palesemente scorretto o erroneo, il Vicinelli ha apprestato la raccolta con inestimabili miglioramenti sulle edizioni anteriori, anche su quella curata dal poeta in persona. Si aggiungano, come si è già detto, gli inediti e, per l'illustrazione del testo, l'*Appendice* di note. Quanto ai casi dubbi nelle stesse lezioni scelte o conservate (cfr. nella *Premessa*, pp. LXIII e LXVI), lo studioso li menziona a prova delle difficoltà della sua silloge, condotta — non lo si dimentichi — durante il periodo bellico.

---

(1) Vien da pensare alle difficoltà, affrontate e non sempre vinte per l'edizione « nazionale » delle *Opere* del D'Annunzio, per lo strano modo con cui il poeta collaborò coi curatori delle sue pagine, ad es. per la *Pisanelle*: ma è sperabile che almeno il Vittoriale ora apra i suoi archivi agli studiosi...

All'impresa del Vicinelli hanno dato valido aiuto Manara Valgimigli e specialmente Massimo Lencl antin de Gubernatis (1) con « dotti consigli » sui casi dubbi delle *Regole di metrica neoclassica*, « e il secondo anche per la revisione di tutto il testo accuratamente fatta sulle bozze ».

Irreprensibile la composizione e la stampa dei due volumi finora apparsi (2). C. Cordié.

ANNUNZI

Federico Patetta. — *Venturino de Prioribus, umanista ligure del secolo XV*. — Città del Vaticano, 1950, in-8°, pp. VIII-431 (« Studi e testi », 149). [È una magistrale dissertazione, il cui materiale l'A. raccolse in una trentina d'anni nelle pause delle sue molteplici occupazioni, e che venne redigendo verso il tramonto della sua vita con quell'amore per la discussione e la notizia rara che furono caratteristica della sua formazione di studioso e della cultura nostra di un cinquantennio addietro, di cui egli fu tra i più intelligenti rappresentanti e fra i meglio dotati per la ricchezza degli interessi e la sostanziosa preparazione umanistica. Morendo, il P. lasciò il lavoro inedito, unitamente alla sua preziosa collezione di manoscritti, alla Biblioteca Vaticana, che non solo lo volle pubblicato ma ne affidò la revisione ad un suo assistente, Luigi Michelini Tocci, il quale emendò e integrò ove ritenne opportuno (fornendoci tra l'altro notizie e trascrizioni da un codice Vaticano rimasto sconosciuto al P.), a volte inserendo o aggiungendo notizie del tutto nuove e interessanti con una perizia e un amore quale raramente avviene di incontrare in imprese del genere.

Riassumere il volume sarebbe fatica improba e di scarsa utilità per la mediocrità del protagonista e perchè l'interesse del lavoro consiste, più che nella visione d'insieme o nelle valutazioni storiche, nei contributi minuti spesso fine a se stessi. Basti ricordare che Venturino fu un umanista di facile vena ma di non grande ingegno, vissuto nella seconda metà del Quattrocento tra la nativa Nizza, Alba e Savona, maestro di scuola in relazione con molti ignoti e alcuni

---

(1) Mentre rivediamo le bozze ci giunge dai giornali la dolorosa notizia che il maestro dell'Ateneo pavese non è più: e ci sia lecito porgergli qui un ultimo reverente saluto. (*N. d. D.*).

(2) Rileviamo per altro, nella *Premessa* del I volume delle *Prose*, un refuso nella citazione greca di p. XLI, in ultima linea: al Vicinelli poi consiglierei una distinzione grafica uniforme nei titoli delle opere da lui citate, e non un uso oscillante negli stessi casi paralleli, come a p. LII, testo e nota.

più noti umanisti, il quale ci ha lasciato varie poesie utili soprattutto come pretesto al divagare delle nostre curiosità tra le piccole cose dell'Umanesimo e tra le discussioni e le sventatezze degli eruditi che hanno avuto occasione di occuparsi di lui dal Settecento a noi.

Sul metodo seguito dal P. nell'edizione dei testi e su notizie singole varie cose ci sarebbero da dire (e in parte le ha dette l'attento editore), essendogli a volte accaduto di essere più severo con gli altri che con se stesso, ma sono mende dovute in parte alle circostanze in mezzo alle quali egli lavorò nei suoi ultimi anni e, in una breve notizia, sarebbe fuori luogo notarle. Per quanto mi riguarda personalmente, confesso che il suo tono mi ha qualche volta sorpreso perchè il P. sapeva (ebbi io stesso cura di informarlo quindici anni fa) che quando, ventenne, dovetti occuparmi del Priori e mi presentai ripetute volte alla Biblioteca dell'Accademia delle Scienze di Torino per cercarvi le sue cose inedite di cui ero informato vagamente, mi fu sempre risposto come risposero i custodi del sepolcro: « Non est hic ». Che cosa dovevo fare in tale circostanza? Dovevo, come pretende il P., leggermi certo suo elenco di manoscritti pubblicato nel 1918, quando dalla fonte per me allora più autorevole mi si assicurava che di Venturino nulla si conservava in quella sede? A me pare di no, e forse dello stesso parere sarebbe oggi il P. vedendo che, accanto al codice dell'Accademia torinese sul quale riposa tutto il suo lavoro, esiste di Venturino un codice Vaticano di cui egli, tanto più esperto del suo ventenne predecessore, ignorò l'esistenza. Sono piccole nubi che a volte attraversano il nostro orizzonte di studiosi e di cui, per ventura nostra, si perdono presto le tracce e la memoria.

G. Vinay].

Augustin Renaudet. — *Le problème historique de la Renaissance Italienne* (Leçon d'ouverture au *Collège de France*, 2 mai 1946). In *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* (Travaux et Documents), Tome IX, Libr. Droz, Genève, 1947. [In una sistematica e succosa sintesi, il R. imposta la questione dell'Umanesimo-Rinascimento come incoerenza fra la sovrastruttura idealistica della coscienza che i letterati avevano della propria civiltà e la realtà sociale ed economica. La ciclica continuità classicismo-rinascimento postulata e generalmente accolta allora e fino ad oggi che il metodo storicistico s'è capovolto, era un mito culturale, un'usurpazione del pensiero letterario e filosofico non legittimata che dall'essere quello il procedere mentale del tempo e della classe esprimente quella civiltà. In realtà il sistema mercantile-capitalistico, su cui si reggevano particolarmente Firenze, Venezia, Milano assai più che i paesi tedeschi e francesi, usciva da una vera soluzione di continuità rispetto alle basi agricole della Repubblica romana: l'autorità e il governo di Cosimo dei Medici — grande mercante e banchiere — e di Leone X poggia-

vano su uno stato di cose senza rapporto con quello che sosteneva Cincinnato Scipione Cesare. Machiavelli (su cui è incentrato questo studio — e già son noti i lavori del R. sul Segretario fiorentino) seguiva un procedimento idealistico comparando le repubbliche comunali italiane alla democrazia condizionata romana, proponendo questa a base scientifica della prosperità di quelle, mentre la storia stava per dimostrare l'infondatezza sociale e politica dei suoi schemi. Nobile il repubblicanesimo degli umanisti, ma nobile concetto, non concreta guida alla prassi. Il Valla da parte sua fondava la continuità sul criterio filologico del latino classico, mentre il Petrarca letterato-filosofo aveva incominciato quella conciliazione delle virtù pagane con l'interiorità cristiana che trionferà nelle Stanze di Raffaello.

Quanto alle conseguenze storiche, la tesi del R. pare autorizzare l'illazione che se il ponte antichità-modernità sarà fortunato nell'imporsi alla tradizione culturale posteriore, proprio per il suo perdurante peccato d'origine sarà destinato a farsi sempre più sovrastruttura, letteratura, « retorica ». Il R. per parte sua nota che l'osservazione empirica positiva, che emergerà poi durevolmente a cominciare dal Galilei, ebbe allora un grande rappresentante, Leonardo, ma solo e isolato. A. Scagl.].

Gustavo Sacerdote. — *Cesare Borgia. La sua vita, la sua famiglia e i suoi tempi.* — Milano, Rizzoli, 1950. In-4°, pp. 906, con 890 illustrazioni. [L'opera si propone un doppio scopo: l'uno dichiarato fin dalla prima pagina, ed è « di riempire un vuoto nella moderna letteratura storica italiana », l'altro taciuto, ma non per questo meno evidente, ed è di offrire ad una larga cerchia di lettori un quadro colorito di Roma e dell'Italia fra Quattro e Cinquecento, un racconto ricco, vivo, attraente delle avventure di Cesare Borgia.

Gli scopi sono stati raggiunti, e ne va dato merito all'Autore, che ha scelto bene il suo tema, ci ha lavorato di gusto e non ha risparmiato fatica per soddisfare, anche con l'eccezionale ricchezza delle illustrazioni, la curiosità del lettore. L'interesse è prevalentemente umano e politico: umano per gli eccessi enormi e i delitti di quei papi, cardinali, principi, capitani, e dei loro servitori e clienti, per le imprese eroiche, gli amori, gli strazi delle loro donne; politico per la *virtù* del Valentino, la fondazione e la rovina del suo stato. Qualche utile notizia potranno trovare gli studiosi di storia letteraria specie nei capitoli su *Le storie dei Borgia, La Roma dei Borgia, La corte di C. B., La prigionia di C. B. in Spagna, La morte di C. B.* Piace soprattutto in questo volume la discrezione con cui sono trattati argomenti di troppo facile e malsana seduzione, e la serenità con cui sono giudicati uomini e tempi.

Dopo avere reso il dovuto omaggio ai meriti dell'Autore e ai pregi del libro, come opera di buona lettura, converrà tuttavia fare ampie

riserve sul metodo del lavoro e consigliare molta prudenza a chi se ne dovrà servire a scopo di ricerca erudita. I rimandi a pie' di pagina sono talvolta manchevoli; nel larghissimo sfoggio di fonti archivistiche l'Autore sembra non essersi sempre reso conto che, salvo in casi eccezionali, non giova citare con indicazione d'archivio ciò che è già stato pubblicato; le trascrizioni sono spesso scorrette. È vero che l'*Errata corrige* termina con l'avvertenza: « Altre piccole mende sono sfuggite alla pur attenta revisione. L'intelligente lettore le rileverà e correggerà da sè ». Ma all'*attenta revisione* non sarebbero dovuti sfuggire un papa Martino V che favorisce gli sforzi di San Francesco per risvegliare la fede dei Romani (p. 812), nè un *casa lectum*, che è semplicemente un *catalectum* (p. 724), nè un

Carolus invicti Ludovici filius olim
Partenopem domui saliens sicut Hanibal Alpes,

tradotto disinvoltamente: « Carlo figlio dell'invitto Luigi che sale alla c a s a p a r t e n o p e a così come Annibale sulle Alpi » (p. 174), nè varie altre cose del genere. G. Falco].

L. Ariosto. — *Novelle del « Furioso »*, a cura di Roberto Battaglia. — Milano, Universale Economica 1950 (Serie Letter. n. 26), in-16°, pp. 124, [Raccoglie con lodevole intento divulgativo cinque « novelle », con titoli nuovi e brevissime note (*Fiammetta o l'infedeltà delle donne, Ginevra o molto rumore per nulla, Il dottor Anselmo o l'infedeltà degli uomini, Drusilla e Marganorre, Norandino e l'Orco*). È utile riaccostare ad un vasto pubblico la limpidezza dell'arte ariostesca; non potrà che giovare, e tergere il gusto al « vulgo ». Ma è vano cercar di alterare i fatti storici, come si fa nella tendenziosa prefazione, dove il B. dice che il poema dell'Ar. ebbe « il dono o il privilegio di urtare in ogni epoca i nervi dei reazionari d'ogni specie e d'ogni colore. Dopo il successo conseguito nel Cinquecento il *Furioso* è fra le opere più perseguitate dalla censura dei Gesuiti... »: no! diciamo noi, e leggiamo poco più in giù: « in Inghilterra è il poema prediletto della corte della regina Elisabetta,... In Francia la sua fortuna splende per tutto il secolo aureo di Luigi XIV e viene ravvivata dagli illuministi e specialmente da Voltaire... » e noi aggiungiamo tra chi lo predilesse — e lo ama — Gioberti e magari l'austriacante Bolza, e lo stesso Carducci, e Croce, tutti reazionari in vario modo per il progressista Battaglia: cosicchè si vede come si cambiano per propaganda le carte in tavola ledendo la verità, e dando troppa importanza alle ediz. *ad usum Delphini* e alle sconciature dell'Avesani: ma così facendo si rimane in una intolleranza arida e vuota. E allora? La lettura di questa prefazione — pur scritta da persona informata e di ingegno — mostra la stortura di un animo che ama più le proprie convinzioni che il vero, cieco alla realtà complessa di

esso. L'intento di fare dell'Ariosto un autore « impegnato », anzi proprio un poeta « progressivo » (cfr. p. 17) non ha senso: è peccato ignorare o abbassare così la poesia (1). Pure essa è come Angelica, e com'essa si comporta verso gli impegnati e i progressivi: « di lor si « ride Angelica proterva, Che non è vista e i lor progressi osserva ».

G. De Bl.].

Carlo Grabher. — *Interpretazioni foscoliane.* — Firenze, G. C. Sansoni editore, 1948, pp. 74, « Biblioteca del Leonardo », N. XXXIX. [Il primo ed il maggiore di questi brevi saggi (« La figura di Odoardo e un motivo fondamentale dell'*Ortis* ») tratta della trasformazione di questo personaggio dalla prima redazione del romanzo alle successive: dapprima il rivale di Jacopo è pensato, in conformità con l'Alberto del *Werther* goethiano, come un temperamento appassionato; nelle redazioni successive diventa invece un s a g g i o, un a p a t i c o, in antitesi con la figura del protagonista, nel quale invece si rivela sempre più chiaramente il motivo fondamentale della p a s s i o n e (e dalla consapevolezza dell'essenzialità di questo motivo il Foscolo è indotto a formulare nella *Notizia bibliografica* per l'ediz. di Londra 1814 un severo apprezzamento sulla poeticità della goethiana Carlotta); passione che è amorosa e politica, ma sopra tutto è « pienamente sentita nel suo indiscriminato valore come passione-attività, passione-vita, passione-virtù », poichè ad essa il Foscolo assegna « un particolare ufficio... di contro alla ragione, alla s a v i e z z a

(1) Pur non avendo simpatia per certa critica stilistica che si muove in un mondo rarefatto e senza vita, occorre pur dire che il preteso « realismo » di cui si compiace la critica progressista del B. è altrettanto astratto, e se manifesta una giusta esigenza polemica contro la precedente, non attinge un serio criterio di indagine storica, poichè comincia già a ledere, alterandoli con presupposti, gli strumenti della ricerca; così fuorvia dalla ricerca della poesia e del suo valore e carattere in un vieto esame del momento, dell'ambiente e della socialità — una specie di astrazione poco diversa dalla *razza* — secondo i vecchi canoni del positivismo tainiano. Si veda per ciò l'articolo dello stesso R. Battaglia: *Letteratura e società; l'Ariosto e la critica idealistica* in *Rinascita*, n. 3, marzo 1950, pp. 141-150. Quando in questo saggio, del resto informato e pieno di buona volontà, si cerca che « cosa si muove sotto » oppure « dietro » la poesia (« la calma fantasia di narratore ha dietro di sè generazioni di contadini ») si rinuncia a chiedersi che cosa sia essa stessa la poesia, per sè sola. Onde, quando vien fuori, nonostante tutto, il desiderio di trovare che cosa essa sia, si ricasca in frasi come questa, su l'ironia dell'Ariosto, che « è il punto instabile ove realtà e sogno s'incontrano e si scambiano le parti »; o, come quest'altra, poco prima: « si stabilisce un nesso dialettico ove il rovesciamento delle posizioni dalla realtà al sogno è continuo... Tutta la struttura del *Furioso* nei suoi dati più evidenti deriva da questa esigenza essenziale ». Si ripete cioè il ben noto binomio del Momigliano (cfr. *Giornale*, 85, fasc. 3, del 1925. *La realtà e il sogno nell'O. F.*) sviluppato nel suo « Saggio su l'O. F. »: opera di squisita critica psicologico-intimista, che ha i suoi limiti, ma è vibrante delle migliori qualità del « decadentismo » di quest'ultimo sessantennio. La critica socialpoetica mescola vecchie ingenuità positiviste con le recenti finezze del « decadentismo ».

degli Ulissi » e con essa non solo mostra « una consonanza ambientale con lo spirito protoromantico, ma idoleggia un mito profondo della sua anima ».

« I più lontani preludi alle *Grazie* » si potrebbero cogliere in certi endecasillabi del poemetto *La Giustizia e la Pietà. Canti due a Sua Eccellenza Angelo Memmo IV nel suo regresso dalla Reggenza di Chioggia*, pubblicato nel 1797 (anteriormente quindi a quei pseudoframmenti d'un antico inno alle Grazie, inseriti nelle note alla *Chioma di Berenice* [1803]), non solo perchè un particolare sentimento anima la Pietà del giovanile poemetto, facendone qualcosa di più d'una scenografica personificazione di stampo montiano, ma per certo « clima », nel quale pare al G. che « si respiri l'aura eterna delle *Grazie* ». I vv. indicati sono c. I, 98-112 e c. II, 34-49.

« Un passo dubbio nell'ode *All'amica risanata* » sarebbe quello dei vv. 73-78 (« E quella cui di sacro | mirto te veggo cingere | devota il simolacro, | che presiede marmoreo | agli arcani tuoi lari | ove a me sol sacerdotessa appari »): il G., reso onore all'interpretazione del Fubini [1928], che precisa e approfondisce quella affacciata dal Biondolillo [1927] (« Solo a lui, perchè poeta, la donna appare sacerdotessa di Venere » ecc.), vuole mostrare, respingendo ogni residuo di interpretazione biografica, che il *simolacro* non può essere una statua della dea, ma la sua stessa « immagine... contemplata nell'accesa fantasia »; e *marmoreo* vuol significare, come nell'omerico *ὄμματα μαρμαίροντα* riferito appunto a Venere, « splendente »; *sacerdotessa appari*, perchè ti sveli ai miei occhi [di poeta] come un fulgido riflesso ed una vivente celebrazione della Dea, che incarna l'eterno ideale del bello ».

Delle « Postille ai *Sepolcri* » la più importante riguarda i vv. 48-50 (« ove nè donna... »), nei quali il G. dimostra che *ove* « ha il valore di un *quando* temporale con la sfumatura ipotetica di *qualora*, che è rivelata dal congiuntivo », come in altri passi del medesimo carme (vv. 186-88; 3 sgg.; 88-90): in tutto il passo il poeta, richiamandosi ad un motivo fondamentale del carme (« su gli estinti non sorge fiore, ove non sia d'umane lodi onorato e d'amoroso pianto »), tenderebbe a ribadire che colui che non lascia eredità d'affetti, ammesso che giunga a pensare una qualche forma di vita oltremondana, avrà comunque tomba inonorata, qualora (*ove*) nè una donna innamorata preghi ecc.; nel passo citato *templi acherontei* non vorrebbe richiamare, come sostengono alcuni commentatori, un ordinato complesso architettonico, ma, come anche ad altri parve, « i sotterranei luoghi o spazi percorsi dall'Acheronte », non senza « una sfumatura che richiama qualche cosa di misteriosamente sacro e solenne ».

Si tratta come si vede, di saggi di critica testuale, che potrà apparire un po' minuta, ma che invece si rivela degna della migliore attenzione, perchè condotta con gusto vigile e penetrante. L. Vigl.].

Giuseppe Italo Lopriore. — *Le Satire di Salvator Rosa.* — Firenze, La Nuova Italia, 1950 (« Collana critica », N. 47), in-16°, pp. 89. [Il breve saggio ripropone all'attenzione degli studiosi l'opera satirica del Rosa, che, dopo le lettere edite a cura del De Rinaldis, nel 1939 (non nel '29, come indica nella bibliografia il L.), e la recente scoperta del Limentani nel Fitzwilliam Museum di Cambridge e nel British Museum di Londra (cfr. *Giorn.*, **127**, 345), ha dato e darà ampio campo ancora agli studi: il cui compito, sulla scorta dei nuovi documenti, sarà quello non solo di arricchire il discorso critico, ma soprattutto di rivelare appieno l'estrosa personalità del Rosa, pittore, uomo e poeta. Giacchè — a mio vedere — per ritrovare di lui l'anima vera e giudicare del suo valore, è necessario valutarne inscindibilmente le opere pittoriche in un con le vicende di vita, le amicizie ch'egli mantenne, e la società in cui visse, in un con i saggi satirici: e si vede come opera di tal fatta porterebbe un notevole contributo sia alla storia letteraria ed artistica che al maggior approfondimento psicologico del '600.

Invece il L. restringe, per quanto è possibile, la materia della sua trattazione, limitandola ad una diligente rassegna critica dei problemi che si agitarono intorno ai casi ed alle opere del Rosa, ed assumendo un atteggiamento critico nient'affatto originale; sforzandosi di conciliare, quasi fosse di prammatica, le tesi contrastanti ed opposte dei critici che già si occuparono dell'argomento, e cioè del Belloni e del Cian, del Croce e del Cesareo, dell'Ozzola e del Gargiulo, per citare i maggiori. *Le Satire* vengono così esaminate di riflesso, o meglio attraverso le considerazioni che altri fecero; appena tentando, dopo questa critica della critica, di giungere ad una definizione.

Il saggio, nei sette capitoli di cui si compone, legati tra loro da un esile filo logico, presuppone, più che non riveli, la conoscenza approfondita delle *Satire* del Napoletano e, quel che più conta, dell'intera produzione satirica e burlesca del '600, cui l'A. accenna di scorcio senza tuttavia, come sarebbe stato desiderabile, condurre a fondo i riferimenti in un prezioso esame comparativo. I capitoli che trattano della psicologia del Rosa e dei riflessi di essi nelle *Satire* sono aridi e non tengono nel dovuto conto l'indispensabile contributo che le *Lettere* offrono, sia le prime del De Rinaldis che le ultime del Limentani (queste non ancora a conoscenza dell'A.).

In tal modo la definizione conclusiva che « allude » ad un « alessandrinismo barocco acremente motteggiatore » poco dice perchè poco sottintende. Potrebbe anzi porgere l'estro per precisare che sia « barocco » e che cosa « alessandrinismo », che, per essere solo in apparenza sinonimi, finiscono per respingersi vicendevolmente, per la differente sostanza storica che portano in sè; ragion per cui la definizione cade ancora nel vano e nel generico, difetti ai quali l'A. aveva voluto sottrarsi. C. Mussini].

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

La « Résignation » non è del Manzoni. — Il problema che io posi, in una mia comunicazione apparsa nell'ultimo fascicolo di questo *Giornale* (**127**, 489-95), circa l'eventuale paternità o non paternità di Alessandro Manzoni (a cui l'attribuisce il catalogo della Biblioteca dell'Istituto di Francia) di certi versi francesi intitolati *La Résignation*, chiamando « in mio aiuto tutti gli esperti della letteratura di Francia », è già bell'e risolto; fu, anzi, risolto, contro ogni mia aspettazione e speranza, con una immediatezza quasi fulminea. Era, infatti, appena uscito il predetto fascicolo del *Giornale* quando il dott. Pietro Zorzanello, Soprintendente alla Bibliografia per le Venezie, con sua lettera del 20 gennaio u. s., ebbe la cortesia di avvertirmi che quei versi francesi sono « traduzione di una lirica giovanile dello Schiller » avente « lo stesso titolo *Resignation* » e incominciante *Auch ich war in Arkadien geboren*.

Naturalmente, mi diedi subito cura di andare a leggere la poesia dello Schiller indicatami dallo Zorzanello; e la trovai nel primo volume dell'edizione dei *Gedichte* curata dal Boxberger, a pp. 161-64, sotto il n. 59 e con la data « 1784 ». Essa incomincia con questa strofa:

> Auch ich war in Arkadien geboren,
> Auch mir hat die Natur
> An meiner Wiege Freude zugeschworen;
> Auch ich war in Arkadien geboren,
> Doch Thränen gab der kurze Lenz mir nur;

e termina con quest'altra:

> Du hast g e h o f f t, dein Lohn ist abgetragen,
> Dein G l a u b e war dein zugewognes Glück.
> Du konntest deine Weisen fragen.
> Was man von der Minute ausgeschlagen,
> Giebt keine Ewigkeit zurück.

La francese *Résignation* è, insomma, effettivamente una traduzione della *Resignation* tedesca: una traduzione assai libera; quasi, potremmo dire, un rifacimento. Ma di questa traduzione o rifacimento non è certamente autore il Manzoni: il quale non ebbe mai, o non par che avesse mai, del tedesco una profonda e sicura conoscenza; e nel 1807, quando inviava i suoi versi francesi al Fauriel, o non lo conosceva affatto o lo conosceva pochissimo, se, in quello stesso anno e allo stesso Fauriel, poteva confessare di non avere « le bonheur » di

leggere la *Parthenais* del Baggesen « dans sa langue naturelle » (*Carteggio*, I, 119).

Ora qui potrebbero sorgere altre questioni: chi sarà, dunque, l'autore di quei versi? forse proprio il Fauriel, che di tradurre da lingue straniere si compiaceva moltissimo e fra le cui carte i versi predetti si trovano? Io non ho ora da occuparmi di ciò: tanto più che mi manca il modo di riscontrare la riproduzione fotografica della *Résignation* con qualche sicuro autografo faurieliano. Ma ciò, in fondo, non mi riguarda. Basta che l'avvertimento dello Zorzanello (e di tale avvertimento gli sono assai grato) mi abbia reso possibile di escludere la paternità manzoniana. Spetta ora alla Biblioteca dell'Istituto di correggere il suo catalogo là dove attribuisce al Manzoni, insieme con alcuni scritti che gli appartengono, anche la *Résignation* che non gli appartiene.

IRENEO SANESI.

CRONACA

SPOGLIO DEI PERIODICI

a cura di

G. Arrighetti, M. Boni, C. Curto, G. Vidossi.

Annali della Scuola normale superiore di Pisa (s. II, vol. XIX, 1-2, '50): P. G. Ricci, *Per una monografia su Domenico Silvestri*, umanista e corrispondente del Salutati; L. Marini, *Per il testo critico degli scritti politici minori di Pietro Giannone*; C. Varese, *Struttura poeticità e poesia nel canto XIV dell'Inferno*; A. Perosa, *Testi umanistici* II (2. La Chrysis di Enea Silvio Picolomini); G. Carocci, *Influenza francese e tradizione classicistica sulla cultura del Carducci*. *v.*

Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino (vol. 84, t. II, classe di scienze morali, storiche e filologiche, 1950): V. Cian, *Giuseppe Grassi e Giampietro Vieusseux*, spigolature nel ricco carteggio del Grassi; L. Bulferetti, *Lettere inedite di giansenisti bresciani*; B. Terracini, *Osservazioni sul testo delle formole epistolari volgari della « Gemma purpurea »*: « prendendo in esame le varianti dei quattro codici a noi noti, si cerca di mostrare che la patina toscaneggiante e le oscillazioni grafiche che da essa derivano risalgono in qualche misura al comune capostipite e con ogni probabilità all'originale »; per Guido Fava « l'affinare il natio volgare, non tanto al latino, quanto a una novissima tradizione letteraria che moveva dalla Toscana, era — a suo modo — un vero e proprio innalzamento di stile »; notevole anche l'accenno alla possibilità di rimuovere con una ricerca linguistica ogni dubbio sulla paternità dei *Parlamenti*, rivendicata dal Torraca a un Senese, e di stabilire « la posizione di questi testi nella storia della prima prosa italiana »; G. Solari, *Benvenuto Donati*, da ricordare in questo *Giorn.* per gli studi vichiani e muratoriani. *v.*

Aurea Parma (XXXIII, '49, 1): M. Bocconi, *La disavventura di un ministro* (*La più illustre vittima di Anna Barbisini*), con notizie su Flaminio Torrigiani, scienziato e letterato del sec. XVIII, e su Francesco Schizzati, padre di Filippo Schizzati traduttore delle « Stagioni » del Thompson; M. Ferrarini, *Claudio Merulo, il suo borgo, la sua casa e il suo organo*, sul noto madrigalista del sec. XVI; O. Macrì, *La poesia di Vittorio Sereni*; — (2): Pierre Martino-Lorenzo Bocchi, *La Parma di Stendhal*; M. Ferrarini, *Due ballerine, due commediografi e due poeti parmensi in contrasto*, aneddotico, specialm. su P. Giacometti e I. Sanvitale; N. Musini, *Il teatro di Fidenza e Giro-*

lamo Magnani; M. Mora, *La poesia di Carlo Carraglia*, della fine del sec. XIX; — (a. XXXIV, '50, 1): F. Catalano, *Le tre lunette del Battistero*; A. Barilli, *Nobili origini della poesia dialettale parmigiana*, riguarda Pomponio Torelli e Barbara Sanseverino; M. Corradi Cervi, *L'inaugurazione del Teatro Scotti al Ponte Dattaro*, con notizie su Angelo Mazza e sulla marchesa Teresa Corradi Cervi, prima interprete dell'*Agnese* del Paër; N. Musini, *Feste universitarie parmensi*. dal 1890 in poi; P. G. Giovanardi, *Autobiografia del marchese Giuseppe Pallavicino*, magistrato degli studi in Parma dal 1836. *m. b.*

Convivium (1, '49): F. Piemontese, *L'ispirazione storico-religiosa dell'« Adelchi »*, notevole studio, che riprende in esame il problema dell'ispirazione fondamentale della tragedia manzoniana; V. Cian, *Nel mondo di G. Pascoli* (*Ricordi e lettere*), importante contributo alla biografia del poeta; A. Chiari, *Paura di Lorenzo de' Medici*, pubblica e illustra un biglietto, fin qui sconosciuto, in cui Lorenzo, subito dopo la morte di Giuliano, chiede aiuto ai signori di Milano; V. Fanelli, *I libri di Messer Palla di Nofri Strozzi* (1372-1472), illustra l'attività dello S. come raccoglitore di libri, mecenate e studioso dei classici, e ne descrive la biblioteca, una delle più ricche del periodo umanistico; G. Petrocchi, *Il novelliere medievale del Sercambi*, attenta indagine complessiva; A. Gasbarrini, *Il Santo degli infermi: Camillo de Lellis*, viva rievocazione, che può interessare gli studiosi dell'età della Controriforma; E. M. Jung, *L'atteggiamento religioso di Vittoria Colonna tra Riforma e Controriforma*, sostiene che la C. « non fu una protestante nel senso della Riforma, ma nemmeno una cattolica nel senso della Controriforma », ma « una rappresentante tipica dell'evangelismo italiano »; M. Petrocchi, « *Clima* » *del Nord e* « *clima* » *del Sud*, nota su alcuni motivi dello *Zibaldone* leopardiano; A. M. Ripellino, *Il teatro di marionette nel romanticismo ceco*, con qualche riferimento ad ambienti italiani; C. Castiglioni, *Nasce una leggenda manzoniana?* contro il Paschini e il Dupront, ribadisce che il M. nei *Promessi Sposi* fa del card. Federico non un ritratto leggendario, ma una rappresentazione fedelmente ispirata alla storia; P. Cazzani, *Palazzeschi, o della giovinezza*, soprattutto su *I fratelli Cuccoli*; — (2): L. Frasca, *Appunti sul Verga:* « *I Malavoglia* », limita fortemente il valore dell'opera verghiana, rilevandone la monotonia e l'artificiosità; F. Milani, *Il concetto di lotta di classe in Vico e in Marx*; M. Marti, *Arte e poesia nelle rime di Guido Cavalcanti*, ampio studio, che considera come accento fondamentale della poesia del C. la « trepida e pietosa commozione », la « affettuosa contemplazione »; A. Del Monte, *L'ermetismo medievale: Gavaudan*, traccia un quadro dell'arte di G., spesso frammentaria ed esteriore, ma che raggiunge in una lirica la vera poesia; L. Previale, *Umanesimo boemo e Umanesimo italiano* (*Bohuslaus Hassenstenius Baro a Lobkowicz e gli umanisti italiani*), interessante contributo alla storia della diffusione del nostro movimento umanistico in Europa; G. Vinay, *Contributo alla interpretazione della « Ecbasis captivi »*, si afferma che il poemetto, composto tra il 918 e il 936, è fondamentalmente una satira politica, se ne illustrano le allusioni e se ne rileva il notevole valore artistico;

M. Boni, *I manoscritti marciani della « Chanson d'Aspremont » e l'« Aspramonte » di Andrea da Barberino*, esamina le aggiunte fatte al testo della *chanson* nei mss. marciani, e specialmente nel IV, e mostra come A. da B. si sia servito, per la parte centrale del suo romanzo, soprattutto di un testo franco-italiano simile al ms. IV, benchè non si possa escludere l'uso saltuario di altre fonti; G. Osella, *« Donna Lombarda »*, tende a riallacciare l'origine della leggenda svolta nella nota canzone popolare alle vicende di Rosmunda e di Elmichi; G. Vecchi, *Catullo e l'umanesimo musicale*, sulle melodie di cui gli umanisti rivestirono le poesie di Orazio e, specialmente, di Catullo; A. Altamura, *Appunti sulla diffusione della lingua nel napoletano*, riguardano i secoli XIII-XV; R. O. J. Van Nuffel, *Il movimento romantico nel Belgio*, rassegna del volume di G. Charlier; — (3-4) fascicolo doppio dedicato all'Alfieri, col titolo speciale di *Scritti sull'Alfieri*, per il quale rimandiamo alla *Rassegna alfieriana* di G. G. Ferrero, di prossima pubblicazione nel *Giorn.*, limitandoci a brevissimi cenni: C. Calcaterra, *Umanità e poesia nell'Alfieri*, mette in rilievo la profonda umanità dell'arte dell'A., confrontando la teoria dell'A. « superuomo »; A. Pastore, *Senso e valore del teatro tragico di V. A.*, rileva gli accenti originali, la grandezza e la viva attualità del teatro alfieriano; M. Boni, *Plutarchismo alfieriano*, si fa la storia delle letture plutarchiane dell'A.; G. Marzot, *Concordanze e discordanze secentesche in V. A.*; P. Cazzani, *Religiosità dell'A.*; G. Guido Ferrero, *Aspetti della « Vita » alfieriana*, tratta della *vita* come preistoria e storia dell'« impulso naturale »; H. Sckommodan, *Achille e Tersite*, mostra come nell'indole dell'A. vivano « una componente eroica e una satirica »; M. Ciravegna, *Lirismo e tragicità in V. A.*, afferma la natura essenzialmente tragica, e non lirica, dell'A. e la superiorità delle tragedie sulle *Rime*; L. Serra, *L'aggettivo alfieriano*, diligente analisi stilistica; E. Raimondi, *L'ultimo A.: il poeta delle « Commedie »*; E. H. Wilkins, *Alfieri in America*; C. Curto, *Alfierianismo del Manzoni*; R. Ghivarello, *Un rifugio di alfieriani piemontesi sulla collina di Torino*, sulla ammirazione, anzi il culto che avevano per l'A. Santorre di Santarosa, L. Provana del Sabbione, C. Balbo e L. Ornato; U. Pirotti, *Di una stroncatura lamartiniana*; L. Serra, *I giudizi di Monsieur Valery, « indicatore italiano »* (Antoine-Claude Pasquin, critico e viaggiatore francese dell'Ottocento), che testimoniano una conoscenza sicura dell'opera dell'A.; R. O. J.Van Nuffel, *Un'interprete e ammiratrice belga dell'A.*, Marie de Gamond; A. G. Bragaglia, *Il parere dell'A. sull'arte comica in Italia*; O. Castellino, *Interpreti dell'A.*, dalle rappresentazioni fatte vivente il poeta ad oggi; P. Cazzani, *L'A. sulle scene*, sulle recenti rappresentazioni di Asti; L. Caretti, *Nota sopra la data e il testo di una lettera dell'A.*, quella dell'abate di Caluso, 30 settembre-1° ottobre 1799; S. Fermi, *Una letterina inedita di V. A.*, al Caluso, del 28 gennaio 1800; G. Corsi, *Inediti del « Misogallo »*, dal fondo Bastogi della Labronica di Livorno; C. Calcaterra, *L'A. nei « Classici italiani » dell'U. T. E. T. La questione dellacasiana*, con importanti osservazioni sulla lettura del Della Casa da parte dell'A.; F. Forti, *L'antipolitica di V. A.* Chiude il volume la *Cronaca delle celebrazioni alfieriane svoltesi nella città*

di Asti; — (5): A. M. Ripellino, *Chlèbnikov e il futurismo russo*, con richiami al futurismo italiano e cenni sui rapporti con quello russo; I. Gutia, *La mess'in scena in Montale*, sui caratteri e gli aspetti della descrizione dell'ambiente in M.; E. Li Gotti, *Precisazioni sullo strambotto*, riprende in esame le varie questioni riguardanti lo s., specialmente soffermandosi sull'origine di esso, sul nome, e sui rapporti con la Sicilia; G. Vecchi, *I « Carmina mutinensia »*, conferma le conclusioni del recente studio del Roncaglia sul *Canto delle scolte modenesi*, e aggiunge importanti considerazioni su altri testi liturgici modenesi, che illuminano l'ambiente in cui nacque il *Canto*; P. M. Letizia Rizzo, *Influssi provenzali e francesi sulla lingua della scuola poetica siciliana*, ampia rassegna degli studi sull'argomento e accenni a nuove indagini; F. Maggini, ampia rassegna del commento alla *Divina Commedia* del Momigliano; — (6): G. B. Salinari, *Il « Don Beltrano » del Carducci*, sulla romanza *Il passo di Roncisvalle*, studiata a confronto con la traduzione del Berchet e col testo originale spagnolo, nonchè con l'antica traduzione portoghese, tenuta presente anch'essa qua e là dal poeta; R. O. J Van Nuffel, *Intorno a un manoscritto inedito di Giovanni Berchet*, una traduzione parziale dei *Nibelungen*; V. Lugli, *Tommaseo e il suo romanzo dodici anni dopo*, fine indagine sul saggio del Cattaneo su *Fede e Bellezza*, e sulla rielaborazione del romanzo da parte del T. per la nuova ediz. del 1852; F. Maggini, *Galileo studioso di letteratura*, ampio e penetrante studio sulla cultura letteraria, sugli scritti critici, sulle composizioni letterarie; R. Del Re, *Plutarco dopo millenovecent'anni*, con osservazioni sulla fortuna di P. in Italia; F. Simone, *La « reductio artium ad Sacram Scripturam » quale espressione dell'umanesimo medievale fino al secolo XII*, rifacendosi ai Padri della Chiesa e in particolar modo a S. Agostino, studia ampiamente il problema della assimilazione della cultura classica da parte della letteratura latina cristiana e della letteratura latina medievale, fino a Giovanni di Salisbury e a S. Bernardo; G. Vecchi, *Il problema delle origini nella lirica romanza. Cospiranti conferme letterarie e musicologiche di una teoria*, ribadisce, sulla traccia del recente vol. del Sesini (*Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, Torino, S. E. I., 1949), la tesi della dipendenza delle letterature romanze dalla letteratura latina medievale, mostrando come la lirica trobadorica sia strettamente legata, sia sotto l'aspetto poetico, che sotto l'aspetto musicale, alla lirica latina e alle melodie liturgiche del medio evo; B. Buzzelli, *Per la storia della letteratura italiana delle origini: Folcacchiero de' Folcacchieri da Siena*, contributo biografico, che mostra che F. nacque tra il 1210 e il 1220 ed era ancor vivo nel 1277; M. Masci, *L'umanesimo abruzzese e la figura di Domenico Tinozzi*, specialmente sulle poesie latine di Cesare De Titta, scomparso da qualche anno, e di Luigi Illuminati e D. T., ancora viventi; F. Fonzi, *Testimonianze e documenti. I « cattolici transigenti » italiani dell'ultimo Ottocento*, interessante anche per la storia della cultura, per gli accenni allo Zanella, al Cantù, al Fogazzaro, al Bonghi, al Conti, allo Stoppani, ecc.; G. Santangelo, *L'arte del « Morgante » e una nuova edizione critica*, quella del Fatini nella collana dei *Classici italiani* dell'U. T. E. T. diretta da F. Neri.

m. b.

Cultura neolatina (I, 1, '41): L. Cellucci, *Il latino di fronte al volgare in Italia nei secoli XIII e XIV*, muovendo dal principio che la lingua latina si diffuse nei popoli conquistati da Roma sotto due forme: la letteraria e la volgare, si esaminano i rapporti intercorsi fra le due lingue, eredi dirette delle due forme summenzionate; il latino medievale, che in un primo momento fu l'unica lingua usata letterariamente, e il volgare, che a poco a poco invase anche il campo del primo. Le ragioni furono (schematicamente): 1) la necessità pratica, e innanzi tutto il bisogno di essere intesi; 2) la tradizione dei diversi generi letterari; 3) la spontaneità di ispirazione, che richiedeva immediatezza d'espressione; ed, in seguito, l'autorità che il volgare acquista per le grandi personalità che lo usano: Dante, Petrarca, Boccaccio; — (I, 2): G. Bertoni, *Motivi dominanti nella poesia dell'Orlando Furioso*, l'Ariosto, uomo legato alle vicende quotidiane e poeta di Corte, evade da esse con i suoi sogni poetici, che sono favole; e un grande racconto di favole è la sua opera poetica, che per ciò appare slegata, senza un motivo apparente di unità. Ma questo motivo c'è, ed è l'amore; ben diverso da quello celestiale di Dante, da quello dolce malinconico del Petrarca: un amore rinascimentale, ch'è sete di bellezza, brama di contemplazione e di godimento di belle forme, a sfondo voluttuoso e sensuoso, ma sano, non fatto di languido abbandono, ma di contenuta e schietta tenerezza e meraviglia per gli splendori della natura; R. Battaglia, *Dalla lingua dell'Amadigi a quella della Gerusalemme*, studiando quanto debba Torquato Tasso al padre, l'autore esamina la lingua e lo stile dell'« Amadigi » per dichiarare nullo il suo valore poetico. Esamina poi l'influenza stilistica di Bernardo sul « Rinaldo » di Torquato per mettere in evidenza la differenza che divide questo dalla « Gerusalemme », differenza già enorme nei confronti del *Gierusalemme*, il primo abbozzo giovanile, coevo del *Rinaldo*; F. Biondolillo, *Poetica di Leopardi*, sulla traccia dello « Zibaldone » l'autore ricostruisce la poetica di Leopardi nell'esaltazione dell'immaginazione contro la ragione; proprie l'una dell'età fanciullesca dei popoli e degli uomini, l'altra di quella adulta. E solo dalla prima può nascere la poesia, viva, palpitante immagine della natura di quel mondo fanciullo ove l'anima ritrova la contemplazione e la felicità; — (I, 3): N. Zingarelli, *La « Laura » del Petrarca*, esame delle numerose ipotesi sulla persona di Laura per mostrare la completa infondatezza di esse. L'unico dato che appare sicuro dall'esame di molti passi delle opere petrarchesche è che Laura visse e morì in Avignone, il resto è fantasia. Dobbiamo appagarci di sapere di lei quanto della Beatrice dantesca, e forse anche meno; F. Montanari, *Pianto antico*; — (II, 1, '42): S. Piras, *Galileo poeta*, si pubblica una canzone inedita di lui, rinvenuta in una raccolta seicentesca di poesie di vari autori, che comincia « Poichè tutto l'incendio che mi strugge »; E. Li Gotti, *Cecco e Folgòre*; dire Cecco poeta realista e Folgòre crepuscolare o « decadente » significa soltanto individuare le due diverse tendenze della loro poesia: tendenze, che altro non sono se non facce diverse di uno stesso mondo. Si deve invece anche qui cercare quella ricchezza rappresentativa e quella individualità poetica ch'è loro propria; — (II, 2): G. Bertoni,

Cristo nella « Divina Commedia », si potrebbero raccontare, sulla scorta di Dante, gli episodi più alti della vita di Cristo, ma tutto ciò non potrebbe dare il concetto della continua presenza di Cristo nella *Commedia* senza tener conto della poesia, calda e vibrante, delle sublimi e fondamentali verità cristiane di Dante, tutta piena di un afflato di rettitudine, di giustizia, di misericordia, d'amore che procede dai Vangeli; R. Battaglia, *Note sul dissolversi della forma rinascimentale. Dall'Ariosto al Tasso*, dei poeti cinquecenteschi tra l'Ariosto e il Tasso si può notare come entro il loro mondo apparentemente così fermo e freddo negli schemi logici dell'arte poetica aristotelica si rivelino accenni di dissoluzione e di disfacimento (che in questo caso sarebbe la vita), ossia una nuova sensibilità frammentaria, ma significativa rispetto al carattere poetico totale, ed abbastanza viva per dar avvio a nuovi sviluppi; C. Bonnes, *Appunti sulla valutazione della poesia e della poetica romantica*; — (II, 3): F. Blasi, *Profilo di Cino da Pistoia poeta*, la sua miglior vena splende solo a tratti fra pause di stanchezza ed appesantimenti retorici, con ideali rapimenti e luminosa chiarezza: pregna di umanità, composta con eleganza e ingentilita dal soave pathos del poeta, fiorisce al di là della noia e del fastidio della vita o del cupo dolore amoroso; L. D'Alceste, *La filologia romanza di G. Carducci*; A. Viscardi, *La favella di Cacciaguida e la nozione dantesca del latino*, è errata l'interpretazione dell'espressione di *Par.* XVII, 34-35 « preciso latin » con « lingua latina », in quanto per Dante il latino non è mai stato una lingua parlata, ma soltanto una lingua letteraria; C. Bonnes, *La critica petrarchesca*; B. Nardi, *S'ha da credere a Dante o ai suoi critici?*; — (III, 1, '43): M. Ortiz, *Composizione di « Fede e Bellezza » del Tommaseo*; — (III, 2-3): A. Schiaffini, *Lingua e tecnica nella poesia d'amore dai Provenzali al Petrarca*; G. Salinari, *Che cos'è la « Divina Commedia »?*, è un poema sacro, un poema cioè a tesi in cui veramente la tesi non è sempre la medesima e, quello che è assai più importante, essa viene spessissimo dimenticata. Esso è innanzi tutto poesia, ma Dante non poteva concepire nè coltivare la poesia come fine a se stessa, dati il suo temperamento e i suoi interessi morali, politici ecc. così urgenti: ecco quindi spuntare l'allegoria, l'autobiografia e la cronaca, la tesi politica religiosa e messianica, ed ecco anche il desiderio, a volte fin ingenuo, di mettere in mostra il proprio sapere; — (IV e V, '44-'45): A. Monteverdi, *Due cronisti milanesi dei tempi viscontei: Bonvesin de la Riva e Galvano de la Fiamma*; G. C. Rossi, *L'« Orlando Furioso » in Portogallo*; — (VI e VII, '46-'47): E. P. Vuolo, *Sul ritmo cassinese*; — (VIII, 1-2, '48): G. Cusimano, *Due laude iacoponiche in siciliano antico*; — (VIII, 3): C. Salinari, *La poesia dei Siciliani*, rapido esame dei motivi fondamentali e dei caratteri propri della scuola siciliana in generale, e delle singole personalità poetiche che la composero; B. Nardi, *La « Monarchia » di Dante e Francesco di Meyronnes*. *g. a.*

Folklore (III, 1-2, '48): C. Di Mino, *Wellerismi, distici o motti?* R. Anastasi, *Folklore sardo: proverbi sul vino e sulla vigna*; G. Corso, *Folklore pugliese: wellerismi e locuzioni di Troia*; V. Maioli-Faccio, *Folklore biellese: la leggenda della bella nera e del cavaliere d'Ivrea*;

— (3-4, '48): A. Lauri, *Folklore della Ciociaria*, I. *La lauda della passione*. II. *Il canto della palma*; A. Basile, *Folklore calabrese. Sul contrasto tra la bianca e la bruna in Calabria*; A. Lauri, *Wellerismi della media Valle del Liri*; — (IV, 1-2, '49): R. Corso, *Utilità di un coordinamento dei diversi punti di vista concernenti il dominio e l'obbietto del Folklore*; Ch. Speroni, *Wellerismi tolti dai proverbi inediti di Fr. Sercambi*; P. Iroaie, *Sulla questione della poesia popolare*; M. Vajro, *Folklore napoletano: « fenesta ca lucive », peripezie napoletane d'un canto siciliano*; A. Lauri, *Wellerismi della media Valle del Liri* (II serie); — (3-4, '49): A. Basile, *Folklore della Calabria. Tre canzoni epico-liriche: Tonetta bella - Cecilia - l'Avvelenato*; I. Malecore, *Folklore del Salento. Le nenie. La poesia religiosa* ecc. *v.*

Humanitas (6, '49): A. Romanò, *Ludovico di Breme e la polemica romantica*, interessa per qualche spunto felice, smarrito nella viziosità barocca del dettato; — (7): F. Piemontese, *Manzoni lirico*, interessante specie pei problemi critici riproposti; — (8-9): M. Apollonio, *Critica e cultura*, studia la funzione della critica rispetto alla cultura in genere, dal romanticismo ad oggi; — (10): G. Manacorda, « *Mistica* » e « *misticismo* », sul vario significato assunto dai due termini; B. Matteucci, *La Madonna della poesia*; F. Giannessi, *Sulla poesia di Delio Tessa*, appunti impressionistici; E. Bottasso, *Letterature comparate e letterature dialettali*, intorno al problema del rapporto tra letteratura italiana e letterature dialettali; — (11): M. Cerini, *Nota sull'« Aminta »*, più che una nota, è un'analisi attenta dei temi e delle situazioni di tutta l'opera; — (12): A. Frattini, *Ritorno di Onofri*, la cui poesia è da riscoprire; F. Giannessi, *Romanticismo di C. Porta*, riscontra la presenza in esso di un romanticismo solo culturale; — (1, '50): Pl. Carli, *Dante e Francesca*, buone osservazioni estetiche; V. A. Castegnaro, *I « Cavalieri dello Spirito »*, i nuovi poeti cioè misticheggianti dell'800, secondo una definizione della Serao; — (3): A. Vallone, *La vocazione al racconto del Cecchi*, riesce in un ottimo contributo alla storia della commedia del 500 in genere; — (4): F. Montanari, *L'animo di un antico mercante fiorentino*, (messer Pace da Certaldo), autore di un prezioso libretto ora riedito e che testimonia d'una spiritualità medievale un po' diversa dagli stampi convenzionali. *c. c.*

Lares (XV, 3-4, '49): P. Torchi, *Le radici storiche dei racconti di fate* (a proposito del volume di V. Ja. Propp); G. Bronzini, *La canzone del « falso pellegrino » in Lucania*; F. Babudri, *I trenta denari di Giuda in una lauda epifanica istriana* (le vicende dei trenta danari, prima di passare nelle mani di Giuda, secondo un vangelo apocrifo; sull'età del componimento non è il caso d'esprimersi: certo non pare antico); G. Cassàr Pullicino, *La Maddalena* (cioè S. Maria Maddalena) *in una leggenda maltese*; P. Moretti, *Canti popolari di Ogliastro sulla Passione di Nostro Signore*; R. Zamponi, *Una lezione calabrese della leggenda di Ninu Martinu*. *v.*

Letterature moderne (I, 1, giugno '50): B. Croce, *La « Hypnerotomachia Poliphili »*; « assai meglio (*che la lingua che foggiò e adoperò*) conduce a un pregio che gli si voglia attribuire il vedere nel *Polifilo* una manifestazione dell'ideale rinascimentale, trionfante su quello ascetico, come ben sostenne Domenico Gnoli, che anche ne additò nell'*Amorosa Visione* del Boccaccio lo schema letterario, e, ricorrendo a una definizione enfatica, lo chiamò *la Divina Commedia del Quattrocento*, definizione che, se si prendesse alla lettera, susciterebbe l'osservazione che l'ideale del Rinascimento ebbe, a riscontro, una fallita *Umana Commedia...* ». La « questione dell'autore del *Polifilo*, comunque si risolva, non cangia il giudizio che del libro stesso la critica può dare; ma io l'ho lumeggiata perchè è certamente uno dei fattori dell'attrattiva che il libro esercitò, per sè molto più semplice che non paia dall'alone misterioso che lo circonda »; F. Baldensperger, *Sémantique et sociologie: l'avatar moderne du « bourgeois »*; F. Flora, *L'umanesimo*; « così l'umanesimo della lettera investe la totalità dello spirito: e significa responsabilità e libertà della mente per la libertà dell'azione, coscienza della verità che è in noi come pensiero e parola, sia nell'affermazione che nel fertile dubbio »; M. Bonfantini, *Stendhal 1950*; C. Cordiè, *I fratelli Folengo e la Spagna*; L. Ronca, *La vocalità nella musica italiana da Palestrina a Monteverdi*, « la melodia monteverdiana sembra suggerita da una interpretazione assolutamente inedita dei valori poetici contenuti nel testo »; F. Nicolini, *Come conobbi Benedetto Croce*; A. Mancini, *I nuovi versi del Petrarca* (v. *Giorn.*, **127**, 341); V. Arangio Ruiz e F. Flora, *Leopardiana* (La siepe dell'« Infinito », un sonetto del Ranieri sul Leopardi, un caso di interpunzione leopardiana: nel *Canto notturno di un pastore errante*); C. Cordiè, *Recenti studi sulla vita e sulle opere di François Rabelais* (con cenni anche sulle « sorgenti letterarie italiane »); — (2, sett. '50): F. Flora, *Scrittori italiani contemporanei: Eugenio Montale*; G. Natoli, *Chateaubriand a Roma*; M. Praz, *Sulla storia letteraria*, ossia sul problema « delle storie letterarie, della loro possibilità e, se possibili, del metodo da seguirsi nella loro composizione ». « Insomma il futuro della storia letteraria potrebbe essere nel senso di una storia di poetiche, di correnti del gusto e della sensibilità — non un riflesso passivo o una copia dello svolgimento politico, sociale e financo intellettuale dell'umanità »; L. Anceschi, *Tre lettere di Ezra Yound al dottor Rouse sul tradurre poesia, e una lettera a Joyce*; R. Bacchelli e F. Flora, *Leopardiana* (sugli aggettivi determinativi dell'« Infinito »; concordanza grammaticale); C. Cordiè, *Rassegna vichiana*. *v.*

Lettere italiane (II, 1, genn.-marzo '50): M. Vitale, *Il purismo di A. Cesari*, « ritorno alla tradizione e rispetto di essa, che con maggior efficacia fu ottenuto dai continuatori della posizione del Cesari ..., particolarmente da Luigi Fornaciari e Basilio Puoti »; C. Cordié, *Due dimenticati critici di Teofilo Folengo* (Francesco Berlingieri e Albino Caffaro); Laura Giuliani, *In difesa di Daniello Bartoli*; A. Tortoreto, *Gli studi tassiani in Gran Bretagna* e *in Francia*; — (2-3, settembre '50): A. Chiari, *Ispirazione francescana nel canto*

dantesco di S. Francesco; A. Bonfatti, *Il modulo compositivo nelle Rime del Petrarca*; N. Veltri, *La Francesca e il « canto » della poesia di Dante*, canto, cioè musicalità; L. Santucci, *Vizi « educativi » di E. De Amicis*; « dove allora il significato educativo del *Cuore*?. Tutto, secondo noi, nei suoi *errori* e nelle sue sproporzioni »; C. Nogara, *Pena d'un uomo: Ungaretti*; A. Vallone, *Avvii, fermenti ed idee in letterati e poeti tra il « Caffè » e il « Conciliatore »* (I, Varano, Cerretti e Mazza, e l'agitarsi delle nuove voci; II, G. Fantoni e il fatalismo; III, A. Verri e il ritratto fisico; IV, I. Pindemonte e il ritratto morale; V, A. Bertola e la conquista del colore; VI, Alfieri politico, G. B. Casti, L. Pignotti e l'istanza della realtà); V. Sirago, *Il testo di Virgilio nell'espressione di Dante*; P. Caligaris, *Astrazioni morali nelle Rime dantesche* (1, Venere, *Rime* LXXXVII-LXXXIX; 2, La dea della fortuna. *Rime* C-CIII; 3. La Pietà, *Rime* XVII; 4, La Giustizia, *Rime* CIV).

v.

Lingua Nostra (X, 2-3, giugno e sett. '49): G. Piccitto, *Stao = staci nel Contrasto di Cielo d'Alcamo*, propone di sostituire nel verso 84 *stao* con *staci* (forma analogica su *faci*), e muove varie obiezioni alla localizzazione proposta dall'Ugolini in questo *Giorn.* **115**, 161 ss., v. ora l'art. del Monteverdi di cui si parla nello spoglio degli *Studi Medievali*; G. Herczeg, *Il gerundio assoluto nella prosa del Boccaccio*; V. Cian, *Per la storia del « bulo »*; R. De Mattei, « *Caccialepre* » (*o « Caccialepri »*: altri esempi del termine, che significò clericalone (v. *Lingua nostra*, IV, 111), e ipotesi sulla sua origine; M. Porena, *Ribottu*, e altre noterelle per l'interpretazione della *Postilla amiatina*; T. Nobile, A. Prati, G. Alessio, Y. Malkiel, B. Migliorini, Note etimologiche varie, riguardanti fra l'altro *barzelletta* e *marrano*; G. Pasquali, *Composti nominali divisibili* (differente-mente, sopra-vesti ecc.); altre noterelle varie di vari autori; B. Migliorini, *Prontuari ortografici e ortofonici*; E. Malcovati, *Accentuazione italiana di grecismi e latinismi*; G. Boscolo, *Alcune osservazioni sui nomi etnici classici in italiano*; A. Scocchi, *Folklore = vulgaristica*, proposta infelice che avrà la stessa fortuna di « popolaresca »; — (4, dic. '49): G. Folena, *Il pallor della viola*: osservazioni interessanti « su questo pallore tutto letterario della viola e sulla fortuna poetica di questo che è tra i pochi fiori noti a tutti »; E. Bianchi, *La « celeste lasca »* (*Purg.* XXXII, 54), « di questa sostituzione di *lasca* a *pesce* si possono trovare esempi nei classici e nell'uso »; F. Maggini, *« Ben provvide Natura »*: *ben* sarebbe « congiunzione che introduce il discorso con un valore quasi concessivo »: altri esempi di questo uso; P. P. Trompeo, *Lepri, caccialepri e zampitti*: nuovi ragguagli sull'origine del nome *caccialepri* e sulla milizia ausiliaria degli *zampitti*; M. Puppo, *Lingua e grammatica*; R. De Mattei, *Ospizio di parole politiche perdute* (VII); G. Ugolini, *La Santissima Annunziata*, che ritiene un calco dal greco; ma forse non è necessario, v. la *Sintassi* del Meyer Lübke § 11; T. Nobile, *Parole in -odo*; — (XI, 1, marzo '50): F. Chiappelli, *Sul rapporto fra lingua e cultura*; A. Puccianti, *Del doppio significato della parola « organum » presso i musicologi dell'alto medioevo*: cioè di strumento musicale e di « diafonia »; C. Merlo, *Ancora degli esiti toscani dei nessi latini* G + I

e D + I *intervocalici*; di passaggio il Merlo torna a sostenere (il che interesserebbe anche la critica letteraria) che *piagere ugello tregento* ecc. rappresentano l'« esito schietto » dei vernacoli toscani; F. Ageno, *Agone*, esempi col valore di « desiderio intenso »; della stessa, *Un antico costrutto concessivo*: « si tratta ... del passaggio da una forma di principale negativa seguita da consecutiva, a una forma in cui la consecutiva prende il posto di principale e la principale assume atteggiamento di concessiva »; L. Serra, *Moralismo alfieriano negli epiteti*; G. Ugolini, *Accenti dotti e semidotti*; - (2-3, giugno-sett. '50): G. Devoto, *Dizionari di ieri e di domani* (sulla 9ª edizione del Dizionario del Panzini, sul DEI di Battisti e Alessio e sul *Prontuario* Migliorini-Duro); A. Castellani, *Un altro - l'atro*, deduce da un esame di testi coevi che nel passo *noi non facciamo altro* del *De Vulg. Eloq.* T. XII, 2 si debba, come ha fatto il compianto Marigo, conservare questa lezione e non mutarla in *noi non facciamo atro*; I. Baldelli, *Briciole in volgare del sec. XI e del sec. XII*: espressioni o parole in volgare in pergamene dell'antica abbazia di Santa Maria di Val di Ponte (oggi Monteabbate, non distante da Perugia); F. Ageno, *« Soprogni » come doppio prefisso* e formazioni affini (composti di sopra) in scrittori dei primi secoli e particolarmente in Bianco da Siena; P. Aebischer, *Sosta ore una* e usi sintattici analoghi in carte antiche; G. Herczeg, *« Discorso diretto legato » in Renato Fucini*; F. Ageno, *Avetoso* in Jacopone da Todi, *iderare* in Bianco da Siena, *giusto* per « grande » nel *Morgante*, *allecerare* in Jacopone; G. Contini, *La stilistica di Giacomo Devoto*; R. De Mattei, *Ospizio di parole politiche perdute* (VIII); G. D'Aronco, *Folklore e folclore*, spezza ancora una lancia (e speriamo sia l'ultima) per la grafia *folclore*; E. Malcovati, *Ancora sull'accentazione italiana di grecismi e latinismi*; T. Nobile, *Adamàntino o adamantino?* « nell'uso la pronunzia piana... è prevalsa sulla sdrucciola », etimologicamente più corretta; A. Camilli, *Esametri italiani*, che « diventano sempre più sciatti ». *v.*

---

* Luigi Foscolo Benedetto, succeduto a Ferdinando Neri sulla cattedra di lingua e letteratura francese nell'Università di Torino, ha tenuto il 23 gennaio la sua prolusione, parlando sul tema « La scuola storico-letteraria torinese al principio del secolo ». È stata una felice, acuta rievocazione di quei tempi in cui, già iniziatasi la crisi del metodo storico, la scuola torinese, ch'era stata con questo *Giornale* all'avanguardia di quel metodo, continua a difenderne ciò che, per la serietà degli studi, doveva e deve essere difeso, senza disconoscere (bastino i nomi del Graf e del Farinelli) la legittimità delle nuove esigenze critiche, volte a penetrare l'individualità dei poeti e a cogliere l'intima voce della poesia. (La prolusione è ora stampata in *Il Ponte* », VII, 270 ss.).

* Per ricordare il centenario, scaduto da poco, della nascita (5-XII-1849) di Francesco d'Ovidio, Emanuele Ciafardini, che gli

fu discepolo, ha stampato nei Rendiconti dell'Accademia napoletana di Archeologia, lettere e belle arti una nota, riccamente documentata, sul d'Ovidio « nella vita della Società reale di Napoli ». Francesco d'Ovidio fu eletto socio dell'Accademia di scienze morali e politiche in luogo del De Sanctis, morto l'anno prima, nel dicembre 1884, e passò nel 1914 all'Accademia di Archeologia, lettere e belle arti, dove il 14 aprile 1925 lesse, pochi mesi prima di morire, l'ultima sua comunicazione. Straordinaria fu, in tutti quegli anni, la sua attività in seno alle due Accademie, e tale, che stupisce, il numero delle memorie e comunicazioni date ai loro Atti e Rendiconti. Anche se sono state, in gran parte, ristampate nelle *Opere* del d'Ovidio, fa piacere andare in cerca di esse nei polverosi volumi di quegli Atti e Rendiconti. Dei grandi meriti del d'Ovidio, che collaborò anche a questo *Giornale*, non occorre dire: negli studi danteschi e manzoniani e in quelli sulla versificazione italiana, egli ha lasciato una traccia che il volger degli anni non cancella, senza contare i suoi contributi nel campo della filologia romanza, dove anche recentemente lo Schiaffini lo ha ricordato tra le poche figure di filologi che, pur nell'uniformità del metodo storico, « si stagliano e spiccano subito per tratti caratteristici » (*Cinquant'anni di vita intellettuale italiana, 1896-1946*, vol. II).

* Il 29 giugno 1950 l'Archiginnasio di Bologna aperse la splendida Sala dello *Stabat Mater* (un tempo Aula Magna dei Giureconsulti) per la MOSTRA DELLE OPERE DI GIULIO CESARE CROCE, cioè, del celebre cantastorie, nato a S. Giovanni in Persiceto nel 1550, morto a Bologna il 1609. In gran numero accorsero i visitatori: la Mostra, chiusa alla fine di luglio, fu riaperta tutto ottobre. Presidente del Comitato era Umberto Beseghi, ordinatore della Mostra fu Alberto Serra Zanetti, il quale regge la Biblioteca dell'Archiginnasio. Egli raccolse, quanti potè, fogli volanti, opuscoli, libri, valendosi di quel che del Croce è custodito nell'Archiginnasio, nella Biblioteca Universitaria e in quella della Cassa di Risparmio di Bologna. La parte più cospicua e nuova è stata pel pubblico quella riguardante le canzoni, composte e intonate dal popolarissimo cantastorie. Matrice di quei canti è la poesia melica popolare, che nel Cinquecento ebbe un'immensa fioritura; ma, nella lingua lombardo-emiliana, che il canterino diceva « accomodata », nella trama, nei riferimenti alle persone e ai costumi, in molte immagini estrose e ghiribizzi, nei commenti morali alla vita, quei canti hanno un'impronta c r o c e s c a, come è stato detto nella « Nuova Antologia » dell'ottobre 1950 (A. 85, fasc. 1798, *La « Mostra bolognese del cantastorie »*).

Le istorie villanesche di *Bertoldo* e *Bertoldino* (Bologna e Modena, 1608) sono il punto d'arrivo della lunga e pittoresca rapsodia, vissuta dal cantastorie per le campagne e per le città, nelle pianure dell'Emilia e sui monti dell'Appennino. Inesausta la miniera di lingua

parlata e lingua dotta, che appare in quel fantasioso e pronto autodidatta, che componeva, cantava, narrava per il popolo.

Il libro di Olindo Guerrini, *La vita e le opere di Giulio Cesare Croce* (Bologna, 1879), è tutto da rifare, non solo perchè è fuorviato da una polemica politica anacronistica, ma perchè non sono accuratamente esaminate le canzoni dell'ascoltatissimo cantastorie, specialmente per quel che riguarda la sua arte e i suoi modi di dire, e perchè non è ben indicato quel che di emiliano, di propriamente bolognese e di appenninico è nelle istorie villanesche di Bertoldo e Bertoldino.

È da augurare che l'Archiginnasio provveda a dare innanzi tutto una bibliografia critica degli scritti di Giulio Cesare Croce, che sono rimasti. So che è un'impresa difficile. Molti sono andati perduti; quel che è rimasto è disperso, diviso e conteso dai raccoglitori ad altissimi prezzi. Le prime stampe sono quasi introvabili. A Bologna stessa manca la prima edizione di *Bertoldo* e *Bertoldino*. Innumerevoli e spesso scorrette le ristampe. Non diciamo dei rifacimenti, venduti tra il popolo e dileguati. Eppure bisogna incominciare da una bibliografia critica coordinatrice. C.

* È apparsa in opuscolo la bella commemorazione che di Pietro Torelli tenne Giovanni de Vergottini nell'Accademia delle Scienze di Bologna (Estr. dal « Rendiconto », S. V, v. III).

Del Torelli sono noti nei nostri studi l'acuto lavoro sulla cronaca milanese *Flos Florum* del « bizzarro e arruffato cronista Galvano Flamma », pubblicato nell'Archivio Muratoriano; il saggio *Per la biografia dell'Ariosto* (cit. dal nostro *Giorn.*, **70**, 177); i volumi *Le carte degli Archivi Reggiani fino al 1050* (Reggio Emilia 1921; e poi ivi 1938), ragguardevoli non solo storicamente, ma anche linguisticamente; il vol. I della magnifica opera *L'Archivio Gonzaga di Mantova* (Ostiglia, Mondadori, 1920), nella quale il II è di Alessandro Luzio (ivi, 1922); la splendida edizione critica, *Accursii Florentini Glossa ad Institutiones Iustiniani Imperatoris* (Liber I), Bologna, Zanichelli, 1939; i saggi magistrali *Comune e Università* (1939), *Tradizione romana e rinascita degli studi nella vita pratica nei secoli XII e XIII* (1942) e *Note sul tramonto dell'Impero universale nel pensiero dei giuristi italiani fino a Dante* (si tenga presente questo scritto negli studi sul pensiero politico dell'Alighieri), del 1946.

Il nostro *Giorn.* già ebbe occasione di ricordare, nel vol. **83**, 200, la monografia del Torelli *Capitanato del popolo e vicariato imperiale come elementi costitutivi della signoria bonaccolsiana a Mantova* (1923). Notevolissimi i suoi studi sulle *Glosse preaccursiane*.

Ora il de Vergottini delinea tutta l'attività storiografica del Torelli, dando speciale evidenza alle originali e sempre valide esigenze da lui affermate nel metodo critico e alle nuove sue indagini sul trapasso dal Comune alle Signorie italiane. C.

* Miguel Batllori continua i suoi studi sopra i letterati gesuiti, immigrati in Italia dopo che in Ispagna andò in vigore la « real pragmática » del 27 febbraio 1767. Nel saggio *Jesuitas valencianos en la Italia setecentista*, pubblicato in « Mediterráneo », t. IV, n. 16 (Universidad Literaria de Valencia, Facultad de Filosofia y Letras. 1946), movendo dall'opera di Menéndez y Pelayo, *Heterodoxos*, cerca di definire nel suo complesso quell'esodo come « movimiento de circunvalación de ideas » e poi viene a delineare « el grupo valenciano »: Pedro Montengón, autore dell'opera pedagogica *Eusebio*, che, pubblicata la prima volta nel 1786-88, « representa el fin de una época, y no, como el *Émile*, el atrio de un nuevo período de la cultura », autore del romanzo *Mirtilo o los Pastores trashumantes*, giudicato dal Menéndez y Pelayo « la última novela pastoril », traduttore in ispagnolo dei due poemi dello pseudo Ossian, *Fingal y Temora*, verseggiatore di *Odas*, stampate a Ferrara nel 1776 con lo pseudonimo di Filópatro; Tomás Serrano, che insegnò retorica nell'Università di Valencia e poi riparò a sua volta a Ferrara, fu in relazione con Clementino Vannetti e difese Marziale e gli scrittori ispanoromani di contro al Tiraboschi; Antonio Pinazo, autore dell'*Ode tricolos tetrastrophos in laudem Xaverii Bettinelli demortui*, di un'*Oda a la Paz* e del poema *El Rayo*, canto all'elettricità; Manuel Lassala, che suol essere ricordato in Italia, come il terzo Settano, per i suoi *Sermones* (primo il Sergardi; secondo il Cordara), ma, al dir del Batllori, non è indegno d'attenzione per aver anche tradotto dall'arabo in versi latini esopiani « las fábulas del sabio persa Lokman » (Bologna, 1780) e per aver tentato di far tragedie e commedie italiane di tipo classico francese; Bernardo García, che coltivò il dramma e la commedia di genere; Juan Bautista Colomes, a sua volta tragediografo e autore del libro *Les philosophes à l'encan*, Parma, 1793; Antonio Conca, che compendiò il *Viage de España* di Antonio Ponz; Antonio Eximeno, che polemizzò col celebre nostro musicista G. B. Martini e compose la novella pseudo-picaresca Don Lazarillo Vizcardi; e, sopra tutti, Juan Andrés, che recentemente Yela Utrilla ha indicato come un « culturalista español », perchè « la erudición « setecentista, cuando no se detiene morosamente en ilustrar una « medalla o una inscripción, toma siempre cierto tono trascendente « y filosófico, al intentar descubrir las 'revoluciones' del espíritu « humano — terminología cara a Denina y a Arteaga. Por eso la « erudición enciclopédica se da siempre la mano con los estudios « filosóficos » (p. 25). A lui il Batllori dedica le pagine più importanti del suo saggio. (Cfr. per il libro di Agata Lo Vasco sulle *Cartas Familiares* il nostro *Giorn.*, **119**, p. 135).

Di tutti i letterati espulsi allora dalla Spagna nessuno può star a pari per ingegno al p. Isla (vedi Umberto Cosmo, *Giuseppe Baretti*

e José Francisco de Isla, in questo *Giorn.*, 45, 193); ma quando egli dovette uscir dalla Spagna, « viejo y decrépito », l'opera sua letteraria era già chiusa, sebbene la sua lingua ancor andasse alla satira pungente e mordace. Di più: « Isla quedó tan español en Bolonia como en su patria ». Nel « grupo valenciano » s'incontrano invece letterati, se non di prim'ordine, certo molto operosi, che hanno tentato di esser parte viva nella nostra cultura. C.

* È uscito il vol. III delle *Opere complete* di Vittorio Betteloni, a cura di M. Bonfantini (Milano, Mondadori, 1948, in 8°, pp. XIV, 516) che si arricchisce di una completissima « Notizia bibliografica a cura di Gianfranco Betteloni e di un giudizio inedito di B. Croce ». Esso contiene le prose di varia umanità che il B. venne scrivendo negli ultimi anni della sua vita, e che furono raccolte postume, nel 1914 con il titolo *Impressioni critiche e ricordi autobiografici*; v'è inoltre una scelta di cronache teatrali giovanili. Del valore di tali prose critiche, piene di uno spirito agile, e di un umore arguto già accennammo quando demmo notizia dei voll. I e II di queste opere (*Giorn.* 126, 325); ricordiamo qui ancora come da esse tutte risulti una vivissima persona umana, un carattere, pur chiuso entro suoi fermi limiti, ma con un tono d'intima schiettezza ed eleganza che lascia pieni di ammirazione: le prose autobiografiche e di ricordo sono tra le più belle del B., con una tinta d'umorismo schiettissimo. Auguriamo che, nonostante la morte del figlio di lui Gianfranco, indefesso promotore di questa edizione, essa venga portata a compimento con il quarto volume annunciato che dovrà contenere « Romanzi e racconti » con un'appendice di « Scene », brevi prove teatrali. Non c'è dubbio, che il B., il quale scrisse tante novelle in versi ormai ben dimenticate, e tanto attese a tradurre opere narrative, potrà oggi apparire specie nel suo romanzo più impegnativo (*Prima lotta*, del 1897) con un sapore di novità; e ciò soprattutto dopo il recente riesame della narrativa del secondo ottocento: perchè la sua prosa è arguta e sottile, e fa sorgere il desiderio di vederla anche al cimento risolutivo del romanzo.

G. De Bl.

* Nella collez. « Universale Einaudi », Nuova serie, dove anche si ripubblica l'edizione delle *Ultime lettere di J. Ortis* a cura di Carlo Muscetta, (già alla sua terza ristampa), è uscito da poco il vol.: V. Alfieri, *Giornali e Lettere* (Torino, 1949, pp. XVI, 184), a cura di Walter Binni, il quale ha tradotto in calce il testo della parte francese dei giornali e scelte le lettere più interessanti della edizione del Mazzatinti (1890), con una prefazione dilucidativa. È bene che anche i giornali e le lettere dell'astigiano finora introvabili in commercio vengano divulgate, utili come sono a darci una vivacissima idea del carattere dell'Alfieri forte e appassionato. Peccato che necessità edi-

toriali — così almeno supponiamo — abbiano impedito di includere tra le lettere quella ben nota da Siena, del 6 sett. 1783 a Ranieri de' Calzabigi, esame di critica letteraria giudiziosissimo, di grande e dignitosa urbanità, illuminante su l'Alfieri poeta e sul suo metodo. Ma la lunghezza non lo ha certo permesso. Delle più che trecento raccolte del Mazzatinti qui si danno 79 lettere: quanto è sufficiente a una prima diretta conoscenza dell'Alfieri intimo. G. D. Bl.

* Riguardo alla *Storia della letteratura italiana* per le scuole di cui s'è fatto cenno in uno stelloncino del vol. 127, p. 249, ci è grato avvertire che le inesattezze notate comparivano solo negli esemplari delle prime mille copie, e il caso maligno volle farci capitar sott'occhio proprio una di quelle. L'autore, che di ciò ci rese edotti, ci assicura che nella stampa immediatamente seguente gli errori tipografici sono stati subito corretti; e ancor più la correttezza del testo sarà curata nelle successive impressioni. Avvisiamo di ciò i lettori, lieti di poter dar atto sia all'editore che all'autore della loro cura pel libro in questione; e del resto comprendiamo perfettamente come in una prima stampa sia ben difficile evitare qualche menda; tanto più ora risalteranno i pregi di chiarezza di sviluppo informativo e di limpida esposizione già notati, essendo tolti i nei, sfuggiti per infortunio tipografico. G. De Bl.

* Libri ricevuti.

Adolfo Albertazzi, a cura di Floriano del Secolo. Collana « Romanzi e racconti dell'800 », diretta da Pietro Pancrazi. Milano, edit. Garzanti, 1950.

Gina Algranati. — *Le tre porte*. — Napoli, Edizioni Cimento, 1950.

Dante Alighieri. — *La Divina Commedia - Purgatorio*, col commento di Montanari. — Brescia, « La scuola » editrice.

Anonimo trecentista. — *Storia di fra Michele minorita*, a cura di Francesco Flora, II edizione. — Firenze, Felice Le Monnier, Editore, 1949.

R. Aramon i Serra. — *Dues cançons populars italianes en un manuscrit català quatrecentista*. — Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1947-48.

Benini Prof. Sac. R. — *Quando nacque Cacciaguida trisavo di Dante e morì Alighiero*. — Milano, Hoepli, editore, 1950.

G. Boccaccio. — *Il Decamerone*. vol. I-II, a cura di G. Petronio. « Nuova raccolta di Classici italiani annotati », n. 3. — Torino, Edizioni Einaudi, 1950.

E. C. Branchi — *Escursioni letterarie da Londra a Firenze*. — Santiago del Cile, 1945. Pubblicazioni del Collegio Italiano.

Gerolamo Calvi. — *Vita di Leonardo.* 2ª edizione. — Brescia, Edizioni Morcelliana, 1949.

Marino Casali. — *La lirica di Fazio degli Uberti.* — Domodossola, « La Cartografica C. Antonioli », 1949.

Fr. Chiesa. — *Monumenti storici e artistici del Canton Ticino restaurati dal 1910 al 1945.* — Bellinzona, 1946.

Gustav Cohen. — *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle.* — Cambridge, The Mediaeval Academy of America, 1949. Publication n. 47.

Antonio Corsano. — *Studi sul rinascimento* (« Theoria » Bibliot. di Studi filosofici, 1). — Bari, Adriatica editr., 1949.

Antonio Cospito. — *Dante giudice ovvero trattato giuridico sulla « Divina Commedia ».* — Taranto, Editore Mario Filippi, 1949.

Costanzo Mario. — *Corazzini, Michelstaedter, Campana,* note critiche. — Roma, Arti grafiche « S. Barbara », 1949.

Enrico da Settimello. — *Elegia,* a cura di Giovanni Cremaschi. « Collana di testi medievali e umanistici diretta da Ezio Franceschini ». — Ist. Ital. « Edizioni Atlas », Bergamo, 1949.

Alberto Del Monte. — *La storiografia fiorentina dei secoli XII e XIII.* Estratto dal « Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano », n. 62. — Roma, Tipografia del Senato del Dr. G. Bardi, 1950.

Giacomo Devoto. — *Studi di stilistica.* — Firenze, Editrice Le Monnier, 1950.

Enrico Falqui. — *Prosatori e narratori del Nocecento Italiano.* — « Saggi » 130. — Torino, Einaudi, 1950.

Francesco Flora. — *Saggi di poetica moderna.* « Biblioteca di Cultura contemporanea », vol. XXI. — Messina, Casa Editrice D'Anna, 1949.

Veronica Franco. — *Lettere.* Dall'unica edizione del 1580, con proemio e nota iconografica a cura di Benedetto Croce. — Napoli, Riccardo Ricciardi, Editore, 1949.

Eugenio Garin. — *La disputa delle arti nel '400.* Edizione Naz. dei classici del pensiero italiano, IX. — Firenze, Vallecchi ed., 1947.

F. Ghisalberti. — *Critica manzoniana di un decennio.* — Milano, 1949, Casa del Manzoni.

Étienne Gilson. — *Eloisa e Abelardo.* « Saggi 129 ». — Torino, Casa Editrice Einaudi, 1950.

Giornalismo letterario del Settecento, a cura di Luigi Piccioni. — Torino, U. T. E. T., 1949. (Collezione « Classici Italiani » diretta da Ferdinando Neri, vol. 68).

Enzo Noè Girardi. — *Esperienza e poesia di Gabriele Chiabrera.* — Milano, Società Editrice « Vita e Pensiero », 1950. (« Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore », N. S., vol. XXXIII).

C. F. Goffis. — *La poesia del « Baldus »*. — Genova, Editore F. Ceretti, 1950.

— *L'eterodossia dei fratelli Folengo*. — Genova, Fratelli Pagano, Editori, 1950.

Il valore universale dell'umanesimo. Sodalitas Erasmiana I. Atti della Riunione costitutiva. Roma, 20-23 settembre 1949. — Napoli, R. Pironti e figli, 1950.

John Esten Keller. — *Motif-Index of Mediaeval Spanish Exempla*. — Knoxville, Tennessee, 1949. The Univ. of Tennessee Press.

Dr. Heinrich Lausberg. — *Elemente der literarischen Rhetorik*. — München, Verlag Max Hueber, 1949.

Arthur Livingston. — *Essays on modern Italian Literature*. « Old and new sheaves » edited by Giuseppe Prezzolini. — New York, S. F. Vanni, 1950.

G. Lupi. — *Grammatica della lingua romena*. — Roma, Angelo Signorelli ed., 1949.

— *Chiave ossia traduzione degli esercizi della gramm. romena*. — Roma, Angelo Signorelli ed., 1949.

N. Machiavelli. — *Tutte le opere*, a cura di Francesco Flora e di Carlo Cordié. (« I classici Mondadori »). Vol. II. — Milano, A. Mondadori ed., 1950.

Bruno Maier. — *Lettura critica del « Corinto » di Lorenzo de' Medici*. All'insegna della « Libra ». Collana di Studi critici diretta da Cesare Brumati. — Trieste, F. Zigiotti ed., 1949.

Antonio Marzi. — *La tomba terragna di Giovanni Boccaccio*. — Certaldo, Convegno nazionale dei Dotti. Tipografia Marzi, 1949.

Giulio Marzot. — *Un classico della controriforma: Paolo Segneri*. — Palermo, Editore Palumbo, 1950. (« Saggi di letteratura italiana », vol. 10°).

Fr. Montanari. — *Giosuè Carducci intimo*. — Firenze, Barbera editore, 1950.

La Venexiana (A Sixteenth Century Venetian Comedy), traduz. a cura di Matilde Valenti Pfeiffer. — New York, S. F. Vanni, Publisher, 1950.

Ferdinando Neri, *Direttore responsabile*.

Tipografia Vincenzo Bona - Torino (1951) (23731)

NOTE SULLA FORTUNA DEL PETRARCA IN FRANCIA NELLA PRIMA METÀ DEL CINQUECENTO

(Continuazione e fine, v. 128, 1 sgg.).

5° – *La traduzione di Simon Bourgouyn.*

Mentre l'opera di Georges de La Forge riscuoteva un certo successo fra il pubblico francese e veniva ristampata tanto a Parigi da Jean de La Garde (1519) (1) e da Hémon Le Fèvre (1520) (2) come a Lione da Romain Morin (1531) (3), una nuova traduzione, ma questa volta in versi,

---

(1) *Les Triumphes messire François Petrarcque, translatez de langaige tuscan en françois auquel ont esté adjoutez plusieurs cotacions jouste les premieres imprimez pour plus facillement entendre la matière desdictes triumphes, nouvellement imprimez à Paris.* Explicit: *Cy finissent les triumphes ... nouvellement imprimez à Paris pour Jehan de La Garde.* Parigi, 1519, in fol. Copia della Bibl. Naz. di Parigi, Vélins, 1082.

(2) *Les Triumphes messire François Petrarcque, translatez de langage tuscan en françois, nouvellement imprimez à Paris.* Explicit: *Cy finissent les Triumphes, nouvellement imprimez à Paris pour Hémon Le Fèvre.* Parigi, 1520, in-fol. Copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rès. Yd, 82.

(3) *Les Triumphes excellens et magnifiques du très élégant poète messire François Pétrarque, traduyctz de langaige italien en langue françoyse et nouvellement imprimez. On les vend à Lyon en la boutique de Romain Morin.* Explicit: *Cy finissent les triumphes de messire François Pétrarque, très illustre poète, souverain et élégant orateur, nouvellement rédigez de son langaige vulgaire tuscan en nostre diserte langue françoyse et imprimez nouvellement à Lyon par Denys de Hersy pour Romain Morin.* Lione, 1531, in-8°. Copia della Bibl. Naz. di Parigi. Rés. Yd, 1153. Di questa traduzione furono pubblicate ancora due edizioni: una da Denys Janot a Parigi nel 1539 (copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés, p. Yd, 88) ed una da E. Groulleau nel 1554 (copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés, p. Yd, 109). Cfr. Prince d'Essling et E. Müntz, *Pétrarque, op. cit.*, pp. 244-245.

veniva preparata da Simon Bourgouyn (1). Di questo letterato, fino ad oggi conosciuto soltanto per le poche notizie forniteci da La Croix du Maine e dal Du Verdier (2), è stato quasi soltanto ricordato il contributo da lui fornito alla storia del teatro dei primi anni del Cinquecento. Infatti *L'homme juste et l'homme mondain* (3) è ricordato per essere stato rappresentato a Tours verso la fine del Quattrocento, mentre dell'*Espinette du jeune prince* (4), il Goujet (5), facendone un sunto, mise in luce alcuni lati non privi di drammaticità. Tuttavia di questo versificatore la cui importanza non è minore di quella di molti altri meglio conosciuti di quello stesso periodo, credo opportuno ricordare anche l'attività umanistica quale a noi viene attestata dalle sue traduzioni di Luciano (6) e di Plutarco (7), poichè proprio

---

(1) Cfr. H. J. Harvitt, *Les Triomphes de Pétrarque: traduction en vers français par Simon Bougouyn* (sic), *valet de chambre de Louis XII* in *Revue de litt. comparée*, genn. 1922, pp. 85-89. Basandosi sul fatto che in due mss. al nome dell'autore è sostituito il motto « Plus qu'assez », H. J. Harvitt aveva creduto in un primo tempo (*Hugues Salel, poet and translator* in *Modern Philology*, marzo 1919, p. 163) che l'autore di questa traduzione fosse Hugues Salel.

(2) Cfr. La Croix Du Maine, *Bibliothèques françaises, ediz. cit.*, t. II, pp. 406-407; Du Verdier, *Bibliothèques françaises, ediz. cit.*, t. III, p. 472.

(3) S. Bourgouyn, *L'homme juste et l'homme mondain nouvellement composé et imprimé à Paris*; A. Vérard, 1508. Copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés. Yf, 125. Un'altra edizione è del 1514.

(4) S. Bourgouyn, *L'espinette du jeune prince conquerant le royaulme de bonne renommée nouvellement imprimé à Paris*; A. Vérard, 1508. Copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés, Ye, 157. Altre due copie al British Museum già ricordate da E. Picot, *Répertoire historique* (Bibl. Naz. di Parigi, nouv. acq. ms. n. 23205, t. XIII, nn. 985-986).

(5) Cfr. A. Goujet, *Bibliothèque française ou l'histoire de la littérature française*, Parigi, 1745, t. X, pp. 165-177; F. Parfaict, *Histoire du théâtre français*, Parigi, 1753, t. II, p. 247.

(6) Cfr. *Lucian, de vrayes narrationes en françoys par Symon Bourgonyn* (sic) *escrivain et valet de chambre du Roi*; Parigi, Galliot du Pré, 1529. Copia della Bibl. Naz. di Parigi, Rés. p. Z, 558.

(7) Cfr. Bibl. Naz. di Parigi, ms. fr. n. 732. Cfr. Aug. De Blignières, *Essai sur Amyot*, Parigi, 1851, p. 177. Il ms. di questa traduzione, eseguito per Luigi XII, è a Leningrado. Cfr. L. Delisle, *Le cabinet*

queste provano quale preparazione culturale doveva avere il Bourgouyn in anni in cui gli studi classici non attiravano ancora a sè molti studiosi. Inoltre è necessario sottolineare, per quanto riguarda il nostro argomento, una qualità facilmente individuabile in questo letterato e cioè la sua grande conoscenza della tecnica dei Rhétoriqueurs a cui si unisce una istintiva facilità nel versificare. Le opere che ho ricordato sono naturalmente prive di attrattive artistiche e talvolta offrono esempi di pessimo gusto, ma recano pure qualche spunto di poesia non dozzinale (1) che manifesta nell'autore un vivo amore per l'arte. Per cui si può dire che quando il Bourgouyn intraprese a tradurre i *Trionfi*, forse per accontentare qualche suo regale protettore, come già aveva fatto per Luciano e per Plutarco, egli non era completamente sprovveduto di preparazione e di capacità per assumersi un così gravoso compito.

La trascrizione più completa di questa traduzione si trova nel ms. fr. n. 12423 della Bibl. Naz. di Parigi (2).

---

des manuscrits, op. cit., t. I, p. 124. Una notizia di R. Sturel (11 novembre 1911) nel *Répertoire historique* di E. Picot (*ms. cit.*, t. XIII, n. 990) ha il merito di aver segnalato come i motti « *Donec optata veniat* » e « *Plus qu'assez* » si trovino tanto nel ms. delle vite di Plutarco tradotte da Bourgouyn che è a Leningrado, come nel ms. n. 6480 dell'Arsenal di Parigi. Di qui lo studioso congetturò felicemente per primo che la traduzione dei *Trionfi* del ms. parigino era di Bourgouyn. Evidentemente R. Sturel ignorava che il ms. n. 12423 della Bibl. Naz. di Parigi reca in tutte lettere il nome del traduttore.

(1) Come esempio, ricorderò la descrizione della primavera nell'*Espinette du prince* (*ediz. cit.*, fol. A. iii).

(2) Ms. già suppl. fr. n. 5347, in-folio, di ff. 86, membranaceo, rilegato in pelle marrone con stemmi napoleonici. Appartenuto ad Anna di Polignac e venduto nel 1872. Cfr. E. Q. Bauchart, *Les femmes bibliophiles*, Parigi, 1886, t. I, p. 30, art. 21. Incipit (fol. 1, r°): *Le livre des Triumphes de Petrarque. Sensuyvent les six triumphes messire François Petrarque translatez de tuscan en rime et langaige gallicque par Symon Bourgouyn avecques plusieurs sommaires adioustez, declarans le sens historique et sens moral des Triumphes et sus chascun triumphe ung rondeau de different stille. Les dits sommaires et rondeaux composez par le predit Bourgouyn. Plus que assez. Donec optata veniat.*

Si tratta di un esemplare pregevole tanto per il valore artistico delle miniature che illustrano ogni *Trionfo* (1), quanto per il modo particolare con cui l'opera è presentata dall'autore. I ben noti versi latini che ho già indicato nella loro tradizione del sec. XV, sono qui ripresi nel testo più completo ed usati per commentare ogni capitolo a cui servono come proemio. Ad essi Bourgouyn fa seguire dei rondeaux di sua creazione che sono una semplice parafrasi dei versi latini. L'originalità di questi rondeaux consiste nel fatto che sono composti in metri tutti fra loro differenti e quanto mai elaborati (2), secondo la più autentica tradi-

---

Fol. 1, r°: *Du premier triumphe qui est d'amour*; fol. 29, r°: *Sensuyt le deuxieme triumphe de messire François Petrarque qui est le triumphe de chasteté et contient ung chapitre*; fol. 37, r°: *Sensuyt le troysieme triumphe de messire François Petrarque qui est le triumphe de la mort et contient deux chapitres. Mors vincit pudicitiam. Plus que assez. Francisci Petrarcae poetae clarissimi triumphus reformidande mortis elegantissime incipit; qui legeris memento*; fol. 50, v°: *Sensuyt le quatrieme triumphe de messire François Petrarque qui est le triumphe de renommee et contient quatre chapitres.* Qui è riprodotto il primo abbozzo del *Trionfo della Fama* (ff. 52, r°-57, r°). Cfr. *I Trionfi*, a cura di C. Calcaterra, *ediz cit.*, pp. 181-194; fol. 72, r°: *Sensuyt le cinquieme triumphe de messire François Petrarque qui est le triumphe du temps*; fol. 79, r°: *Sensuyt le sixieme et derrenier* (sic) *triumphe de messire François Petrarque qui est le triumphe de la divinité et contient ung seul chapitre. Divinitas omnia vincit.* Explicit (fol. 85, r°): *Fin des six triumphes messire François Petrarque. Plus que assez. Donec optata veniat.* Ai margini la traduzione è accompagnata dal testo italiano posto con attenzione sempre a fianco dei corrispondenti versi francesi.

(1) Cfr. Prince d'Essling et E. Müntz, *Pétrarque*, *op. cit.*, p. 126. Il Prof. Charles De Tolnay dell'Università di Princeton, ha voluto gentilmente, dietro mio invito, esaminare a sua volta queste miniature. In esse l'illustre studioso trova visibili influenze italiane nelle figure ed influenze fiamminghe nella descrizione dello sfondo. Anche le miniature sono del secondo decennio del sec. XVI.

(2) Il primo reca per ogni verso una domanda e una risposta (fol. 2, r°); il secondo è rimato alla fine ed al centro del verso (fol. 30, r°); il terzo « se relist aussi au rebours et se reprend sur la derreniere (sic) ligne » (fol. 38, r°); il quarto ha come titolo: « Ou quel sens treuvent cinq entiers et parfaictz » (fol. 51, v°); il quinto è in rima coronata (fol. 73, r°); il sesto in rima incatenata (fol. 80, r°).

zione della scuola dei Rhétoriqueurs di cui, anche in questo modo, l'autore si svela un fedele seguace. Poi un sunto in versi precede ogni importante episodio dell'opera di cui vengono precisati, volta per volta, il significato storico ed il significato morale. Ad esempio, all'inizio del *Trionfo della Morte* (fol. 38, r°), ai versi latini ed al rondeau che li parafrasa segue questo sommario (fol. 38, v°):

Sens historique: Icy Laura, pleine d'honneur, ioyeuse
Avec ses armes de purité
Et sa tres digne enseigne et glorieuse
S'en retournoit, d'amour victorieuse,
Au lieu auquel elle avoit habité.

Sens moral: L'homme ioyeux d'avoir suppedité
Son appetit, avec foy, esperance
Et charité qui luy sont asseurance
Il s'en retourne en terre le corps nud
Qui est le lieu dont premier est venu.

In questi versi e in tutti gli altri che con una certa frequenza commentano il testo petrarchesco, si svelano in modo chiaro alcuni degli intenti per i quali Bourgouyn intraprese la sua opera di traduttore. È evidente che in lui continuano quelle preoccupazioni morali e pedagogiche che abbiamo visto primeggiare, fino a questo momento, in tutta l'attività dei letterati francesi attorno al Petrarca. Ma sarebbe un errore credere che essi in questo caso siano esclusivi. Qui le preoccupazioni morali non sono più sole e quasi certamente hanno già perduto quel carattere generale che avevano in precedenza. Infatti, anche alla prima lettura, la traduzione del Bourgouyn manifesta delle intenzioni letterarie e delle aspirazioni artistiche invano rintracciabili, per esempio, in Georges de La Forge. E questo non soltanto perchè la traduzione è in versi, ma soprattutto perchè nella composizione poetica vi è una attenzione tutta particolare per i problemi tecnici come il ritmo, la rima e la cesura; mentre per altro è chiara la sollecitudine di riprodurre in qualche modo la forza lirica della poesia petrarchesca. Insomma vi è nel Bourgouyn

un ideale artistico che, per essere stato ignoto ai suoi predecessori, indica come nel terzo decennio del Cinquecento l'opera del poeta italiano incominciasse ad essere osservata con nuovi intenti e più adeguati propositi.

Quali difficoltà si presentassero per un letterato francese che in quel preciso momento della storia della poesia intraprendeva una traduzione dei *Trionfi* non è difficile ricostruire. Si pensi alla condizione generale della lingua non ancora resa duttile alla espressione delle innumerevoli armonie liriche; si ricordi pure la produzione poetica di quei primi anni del secolo quando anche l'attività più illustre, quella di Lemaire de Belges, a mala pena riusciva a liberarsi, per brevi istanti, dall'amore eccessivo per una esclusiva ricerca tecnica; e si comprenderà l'importanza di questo incontro, fra i primi sul terreno puramente artistico, tra una delle più alte voci liriche italiane e la lingua francese in evoluzione verso la sua prima moderna affermazione. Si aggiunga che i *Trionfi*, come testo poetico, offrivano delle difficoltà di carattere tutto particolare. Si è già visto come l'abbondante erudizione, il carattere non sempre chiaro di molti accenni storici siano stati degli ostacoli talvolta insormontabili per Georges de La Forge. Non diversamente essi si presentano al Bourgouyn il quale proprio perchè sembra apprezzare, almeno in parte, tutto il valore lirico della poesia del Petrarca, avverte pure i pericoli di una insufficiente aderenza. La forza sintetica di molti versi, le stesse difficoltà stilistiche e in modo speciale quelle sintattiche gli pongono dei problemi che talvolta superano ogni sua possibilità. Si aggiunga la caratteristica mentalità di questo rhétoriqueur che non rinuncia mai ad abbandonarsi alla maniera della sua scuola; che persegue ogni più astrusa ricercatezza stilistica; che si compiace di ogni più complicato genere di rima: ed apparirà allora quanto arduo fosse il compito che il nostro autore si proponeva. L'esame dei risultati conseguiti non è quindi senza interesse.

Naturalmente la prima difficoltà incontrata dal traduttore fu la sicura comprensione di un testo per se stesso

non facile. A questo proposito bisogna dire che se Bourgouyn non cade in genere in errori grossolani perchè possiede una buona conoscenza dell'italiano, tuttavia non sempre egli riesce a superare le difficoltà del linguaggio petrarchesco ed a comprendere tutte le sue originali sfumature. Allora egli commette degli errori di pura e semplice incomprensione che possono suggerire una valutazione del tutto negativa del suo lavoro. Così nel *Trionfo della Fama*, III, dove il Petrarca, ricordando Ippia, diceva: « Vidi Ippia il vecchiarel » (v. 79), Bourgouyn traduce: « Puys Hippie apperceus et le vieillard debout » (fol. 70, v°); dimostrando di aver intravisto due personaggi dove non vi era che un vecchio. Un altro errore è dovuto ad una affrettata lettura del testo italiano. Ricordando Belo, padre di Nino, il Petrarca (*Trionfo della Fama*, II, vv. 124-125) si domandava:

> Belo dove riman, fonte d'errore
> Non per sua colpa?

Ora il traduttore, leggendo *bello* per *Belo*, interpreta: « En ce beau mien escript ou fontaine est d'erreur » (fol. 67, r°), rendendo incomprensibile tutto un periodo. Più grave l'incomprensione dei due versi dedicati a Diogene (*Trionfo della Fama*, III, vv. 83-84). Dove il Petrarca ricordava:

> ... e Diogene cinico, in suo' fatti
> assai più che non vuol vergogna aperto...

il nostro autore travisa completamente il significato così:

> Dyogenes cynique eut voulenté experte
> Assez plus a mourir que honte avoir aperte
> (fol. 70, v°).

In questo modo l'accusa contro il filosofo greco è mutata in una lode non voluta dal poeta italiano. Finalmente di fronte alla terzina (*Trionfo della Pudicizia*, vv. 61-63):

> ... Signor mio, se tu vinci,
> legami con costei, s'io ne son degno;
> né temer che già mai mi sciolga quinci!

il traduttore imbarazzato dal preciso significato di questi versi (1), li rende in francese nel modo seguente:

> O amor fier et prompt
> Si la vaincz et que digne en soye, tost me lie
> Avec elle et ne crains que jamai m'en deslie
> (fol. 32, r°).

dove è evidente che il concetto del Petrarca non è reso nè con esattezza nè con chiarezza. È necessario però notare che talvolta alcune inesattezze di traduzione sono semplicemente imputabili ad errori contenuti nello stesso testo italiano. Quando Bourgouyn traduce il v. 11 del *Trionfo della Fama*, II: « Des Perses expres jusqu'aux Indes » (fol. 62, v°), non si deve credere che egli non abbia saputo localizzare la città di Pella, perchè in questo caso egli ha tradotto esattamente l'espressione « Da Persi agli Indi » secondo quanto riproduce il testo italiano a fronte nel nostro manoscritto. Onde, concludendo su questo punto, non credo che sia lecito essere severi con il nostro traduttore che invece dimostra più di una volta di essere capace di superare anche brillantemente non poche delle difficoltà create dal linguaggio poetico del Petrarca.

Ben più gravi di quelle puramente linguistiche erano le difficoltà di carattere stilistico che il traduttore trovava ad ogni verso nel testo dei *Trionfi*. Come è noto, in questa opera lo stile petrarchesco, nella necessità di radunare un numero molto grande e vario di notizie storiche e mitologiche, arriva a formule sintetiche così eccessive da rendere talvolta oscura la stessa espressione poetica. Il Bourgouyn di fronte a questa oscurità e alla abbondanza di richiami eruditi che la generano, si sforza di reagire in tre modi e cioè parafrasando i versi troppo sintetici, facendo i nomi dei personaggi indicati per semplice allusione o genericamente; infine aggiungendo dei versi completamente di sua invenzione. I limiti di un simile procedi-

(1) Bisogna tuttavia aggiungere che in questo caso il testo italiano seguito dal traduttore era impreciso, poichè si legge al v. 62: « Legami con costei se io non so degno » (fol. 32, r°).

mento sono facilmente individuabili. Quando il verso « Orazio, sol contro Toscana tutta » (*Trionfo della Fama*, primo abbozzo, v. 41) è diluito in ben quattro versi (fol. 53, v°) facilmente si comprende come esso abbia perduto tutta la sua forza poetica. Nè diversamente si può giudicare dell'accenno a M. Claudio Marcello (*Ibid.*, vv. 64-66) parafrasato in altri cinque versi (fol. 54, v°). Così una rapida nota, piena dell'incanto petrarchesco, « perch'io lunga stagion cantai ed arsi » (*Trionfo della Morte*, I, v. 120) certamente difficile da rendere nella sua semplicità ritmica, viene tradotto a questo modo:

> Par lesquelz j'ay chanté en vers longue saison
> Et fuz ardant d'amour en l'aymant par raison
> (fol. 42, v°);

ed è quindi del tutto perduta nel troppo e nel vano di due versi inespressivi. L'aggiunta dei nomi propri di personaggi indicati dal Petrarca è invece una necessità pratica a cui il traduttore non potè sottrarsi. Abolito in questa traduzione il commento di B. Illicino, non vi era altro modo di venire incontro allo sprovveduto lettore se non facilitandogli il più possibile la comprensione della vasta erudizione del Petrarca. Al compito Bourgouyn si dedica non senza meriti (1). Nel *Trionfo dell'Amore*, I, non identifica soltanto Ippolito (fol. 6, r°), ma di fronte alla terzina involuta dedicata all'amore di Arianna per Teseo e di questo per Fedra (vv. 121-123), il traduttore si dilunga per spiegare con limpidezza quella non comune vicenda (fol. 6, v°). Nè si comporta diversamente per l'accenno a Paride. In modo uguale nel *Trionfo della Fama*, II, traducendo il severo verso del Petrarca a proposito del « sepolcro

---

(1) Non deve essere dimenticato che anche questo traduttore nei versi in cui sono ricordati i poeti dei primi secoli della lett. italiana ed i provenzali, compie errori non meno gravi di quelli di Georges de La Forge. Cfr. ff. 16, v°-17, v°. I versi dedicati a Giaufré Rudel (*Trionfo dell'Amore*, IV, vv. 52-53) sono tradotti così: « Puys Giaufré rude et fort qui voyle et avirons | Usa et consuma cherchant les environs de mort » (fol. 17, v°).

di Christo [che] è in man de' cani » (*Ibid.*, v. 144), Bourgouyn sente il bisogno di chiarire « es main des chiens et gent turquine » (fol. 67, r°) per togliere ogni dubbio alla identificazione. Finalmente sempre per la necessità di illustrare il testo italiano, egli ricorre, forse di contraggenio, alla aggiunta di versi originali. Non è forse troppo ardito il pensare che questo sia uno dei modi con cui meglio si manifestano le ambizioni artistiche del nostro autore. Egli pare conquistato dalla poesia petrarchesca e dal suo originale ritmo interno, onde non solo cerca di riprodurlo nella sua traduzione ma, quasi condotto da esso, si sente incoraggiato ad imitarlo. Così al v. 12 del *Trionfo dell'Amore*, I, spinto dal gioco delle rime, sottolinea, di sua iniziativa, un sentimento che nel Petrarca era appena accennato (fol. 3, r°), mentre poco oltre (*Ibid.*, I, v. 30) accoglie una occasione propizia per mettere in luce il suo motto: *Plus que assez* (fol. 3, v°). Altrove il verso aggiunto è un semplice commento al concetto del Petrarca (*Ibid.*, I, v. 60) che si giustifica con la necessità della rima (fol. 4, v°). Per altro uno degli esempi più chiari per dimostrare come il ritmo trascini il traduttore è offerto dai vv. 74-75 sempre del *Trionfo dell'Amore*, I. Là dove il Petrarca diceva:

> ... dirò di noi e 'n prima del maggiore,
> che così vita e libertà ne spoglia

il nostro autore traduce:

> ... et premïer vueil parler
> Du plus grand et puissant qui ainsi nous despouille
> De vie et liberté et ses dardz es cueurs mouille
>
> (fol. 5, r°),

dimostrando precisamente quanto egli sia preoccupato non di completare un concetto, ma di rinnovare delle immagini e di aggiungere degli elementi nuovi per arricchire una forma giudicata insufficiente rispetto al testo originale.

Proprio su questa via Bourgouyn pare raccogliere i migliori risultati perchè mentre da un lato dimostra qualità di verseggiatore per quell'epoca non mediocri, dal-

l'altro egli contribuisce validamente al perfezionamento della tecnica del verso. Non c'è dubbio che più di una volta, in questo suo amore di riprodurre rinnovandoli i ritmi e le immagini del Petrarca, egli guasta alcuni preziosi gioielli poetici. Tutta la delicatezza musicale di due famosi versi (*Trionfo della Morte*, I, vv. 113-114):

> Allor di quella bionda testa svelse
> Morte co la sua man un aureo crine

è difficile ritrovare nei corrispondenti versi del traduttore francese:

> Lors mort desveloppa
> Le tres beau cheveul d'or qu'elle osta et couppa
> De celle blonde teste avecque sa main indigne
> (fol. 42, v°).

Tuttavia in altri casi il risultato non è così negativo. Il verso ben noto del *Trionfo dell'Eternità* (v. 13): « Ma tarde non fur mai grazie divine » è tradotto letteralmente: « Mais ne furent jamais tardes graces divines » (fol. 81, r°), con il merito di non abbandonare del tutto il ritmo petrarchesco. Certi versi dello stesso *Trionfo* dove il poeta italiano indicava quali perturbamenti generino nell'animo umano le modificazioni del tempo (vv. 64-70) e che sono una terribile prova per un traduttore, vengono resi non senza una certa precisione che deve essere riconosciuta come un merito (fol. 74, r°). Altrettanto direi per due bei versi del *Trionfo della Fama*, II (vv. 110-111):

> ... quanto in più gioventute et 'n più bellezza,
> tanto par ch'onestà sua laude accresca

che sono tradotti in questo modo:

> ... que d'autant que plus grand beaulté eut et immense
> De tant semble qu'en soy louenge honneste craisse
> (fol. 66, r°).

Come si vede il nostro versificatore non è senza abilità. Tuttavia, a mio giudizio, egli dimostra la sua migliore dote quando, volendo creare, sull'esempio del Petrarca, dei ritmi nuovi, nei versi in cui si propone di essere fede-

lissimo, diventa in modo originale, infedele. Si osservi come introduce una nuova immagine. Il Petrarca aveva ricordato come Annia Faustina tenne sempre avvinto a sè il marito (*Trionfo dell'Amore*, I, v. 102) ed aveva detto: « ... ma pur Faustina il fa qui star a segno ». Bourgouyn comprende in tutto il suo valore il significato del ricordo, ma, per arricchirlo di maggior concretezza, traduce: « Et a boulle il tient pied par sa dame Faustine » (fol. 6, r°), abbassando in tal modo il verso con una immagine comune, ma colorendolo in modo tutto nuovo. Perchè tra il ricordo di Annibale e quello di Achille (*Trionfo della Fama*, II, vv. 7-9) introduca inaspettatamente Tirteo non saprei, ma è certo che questi due versi:

> Et celluy Cirtheus (sic) qui estant au travers
> De la bataille et ost, chanta en tres beaulx vers
> (fol. 62, v°).

sono un esempio di come il nostro traduttore coltivi volentieri una infedeltà che lo spinge a camminare solo sulla via tracciata dal Petrarca.

Altrettanto si può dire, e a più forte ragione, per tutti quei casi in cui Bourgouyn ricerca espressamente nuovi ritmi. Il gioco della rima lo obbliga a mutare tutta la terzina che il Petrarca dedicava ad Augusto nel *Trionfo dell'Amore*, I (vv. 94-96):

> L'altro è suo figlio; e pure amò costui
> Più giustamente: egli è Cesare Augusto,
> che Livia sua, pregando, tolse altrui.

Nella incapacità di rendere con la stessa concisione il concetto petrarchesco, Bourgouyn è costretto a sciogliere la terzina in quattro versi, costruendoli in un modo nuovo:

> L'autre est son filz Cesar Auguste Octavien
> Qui toutesfoys ayma plus iustement et bien
> Car a aultre il tollut, par douceur et priere,
> La belle Livie s'amye singulliere
> (fol. 6, r°).

Non diversamente talvolta egli preferisce fare violenza al testo italiano piuttosto che rinunciare ad una rima doppia

come nel *Trionfo della Pudicizia* (vv. 119-120) dove la traduzione si rende infedele per permettere l'incontro di *diaspre* con *des aspre* (fol. 34, r°). Ed infine, come ultimo esempio, si osservi con quanta compiacenza il rhétoriqueur afferri l'occasione offertagli dal testo (*Trionfo della Morte*, I, v. 60) per rifare una delle formule più care alla sua scuola:

> Et scay bien quant ma dent
> Mortelle les mordit et fist mordz evident
> (fol. 41, r°).

Potrei continuare, con una ancora lunga serie di esempi, a raccogliere nella nostra traduzione osservazioni del genere. Metterebbe conto anche non trascurare come Bourgouyn, istruito dal Petrarca, ricerchi con cura quanti sono i diminutivi offerti dalla lingua per rendere la grazia di alcuni versi italiani (1). Ma è forse più opportuno terminare l'esame della traduzione citando uno degli esempi più significativi in cui appare in modo evidente il desiderio non solo di tradurre un testo italiano, ma di imparare uno stile poetico. Nel *Trionfo dell'Amore*, III, il Petrarca, riflettendo sulla sua esperienza amorosa, aveva detto: « So mille volte il dí ingannar me stesso » (v. 166). Bourgouyn in questo caso non si limita a tradurre letteralmente perchè, dimostrando di aver imparato in modo sicuro un procedimento stilistico che in quel periodo incominciava a trovare non pochi ammiratori, lo applica con disinvoltura così:

> Je scay bien la façon mille foys tous les jours
> De moy mesmes tromper en m'abusant toujours
> (fol. 14, v°).

In questi versi c'è già tutta la grazia di una poesia che, non molti anni dopo, doveva trovare più ispirati rappresen-

---

(1) Traduce, per esempio, « drappelletto » (*Trionfo della Morte*, I, v. 15) con « drappellet » (fol. 39, v°). Sfugge al diminutivo « la vedovetta ardita » (*Trionfo della Fama*, II, v. 119) perchè in questo caso è maggiore la necessità del ritmo: « Saige veufve sans tache » (fol. 66, r°).

tanti. Ma più ancora c'è già tutta la maniera petrarchista che per alcuni decenni sarà una tendenza della letteratura francese. Qui si avverte uno dei primi segni precorritori e non è senza significato che esso si trovi proprio in una traduzione dei *Trionfi*.

Due altre trascrizioni del lavoro di Simon Bourgouyn si trovano nel ms. fr. n. 6480 (1) della Bibl. dell'Arsenal e nei mss. fr. nn. 2500 (2) e 2501 (3) della Bibl. Naz. di Parigi. Circa la prima basterà dire che è la riproduzione fedele del ms. n. 12423. In questo caso il nome del traduttore viene trascurato dal copista, ma poichè il motto *Plus qu'assez* è riprodotto più volte (ff. 45, v°; 55, r°, 109, r°; 117, v°, 119, v°; 127, r°), la dipendenza si afferma con sicurezza. Invece i mss. nn. 2500 e 2501 sono fra loro strettamente legati perchè mentre quest'ultimo reca il *Trionfo della Pudicizia* e il *Trionfo della Morte*, il primo

(1) Descritto da H. Martin, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal, op. cit.*, t. VI, pp. 201-202.

(2) Ms. già n. 8205, in-16° di ff. 74, membranaceo, rilegato in pelle rossa con stemma reale. Al fol. 1, v° il motto: « *Assez demande qui bien sert* ». Al fol. 2, r° il motto: « *Plus qu'assez* »; al fol. 4, v°: *Triumphe de Pétrarque, I^re partie.* Incipit (fol. 5, r°): *Chapitre premier: Sensuyt le triumphe de renommée*; fol. 49, r°: *Sensuyt le triomphe du temps.* D'altra mano: *Trionphalement le temps vainct le renom | Mais le tant hault de notre aurore, non*; fol. 63, r°: *Le Triumphe de la divinité.* D'altra mano: *Trionphalement et en eternité | Vivra l'aurore et la divinité.* Explicit (fol. 73, r°): *Fin du sixieme et dernier triumphe qui est le triumphe de la divinité. Plus qu'assez.*

(3) Ms. già n. 8206, in-16°, di ff. 45, membranaceo, rilegato in pelle rossa con lo stemma reale. Al fol. 1, r° il motto: « *Plus qu'assez* »; al fol. 1, v°: *Triumphe de Pertarque, 2^e partie.* Incipit (fol. 2, r°): *Le second triumphe qui est le triumphe de Chastcté.* D'altra mano: *Trionphalement on peult louer Laure, ore | En chasteté, mais tant que l'aurore*; fol. 17, r°: *Le troysieme triumphe qui est le triumphe de la mort.* D'altra mano: *Trionphalement en grant honneur mourra | La vertueuse et tant belle Aurora.* Explicit, *Fin de la mort. Plus qu'assez.* Al fol. 49, r° il motto: *Assez demande qui bien sert.* Nè questo ms. nè il precedente recano i versi latini del sec. XV e la parafrasi del Robertet che invece si trovano nel ms. fr. n. 12423. Di questa mancanza si era già avveduto R. Sturel. Cfr. E. Picot, *Répertoire historique, ms. cit.*, vol. XIII, n. 1000).

contiene il *Trionfo della Fama*, il *Trionfo del Tempo* e il *Trionfo dell'Eternità*. Manca adunque completamente il *Trionfo dell'Amore*, ma per il resto questa trascrizione non differisce da quella del ms. fr. n. 12423. Anche nei due nuovi mss. indicati il testo italiano è recato a fronte per ogni capitolo al quale è premesso sempre un sommario. Non c'è dubbio pertanto che si è di fronte ad una trascrizione in tutto fedele al primo esemplare citato, anche se i due piccoli mss., per quanto riguarda la lussuosa presentazione, non possono essere affatto paragonati a quello. Di formato maneggevole, quasi tascabile, questi mss. devono essere stati preparati per chi faceva dei *Trionfi* una lettura dilettevole e frequente. E così ancora una volta un'opera petrarchesca diventava un manuale anche se in questo caso, non di morale, ma di erudizione e di poesia.

Infatti proprio per giovare all'erudizione e alla poesia pare essere stata preparata questa traduzione del Bourgouyn. Opera di un letterato che ad un tempo era un umanista ed un poeta, essa manifesta il desiderio di aprire un vasto panorama sul mondo antico e di mettere i letterati francesi a contatto con un grande esempio della moderna poesia. Fino a qual punto essa potesse giovare all'erudizione è difficile dire. Ma certo giovò a quell'ideale di poesia colta che fu l'aspirazione dei letterati francesi verso la fine del secondo decennio del Cinquecento. Sempre preoccupati della morale ma già ingentiliti dalla educazione umanistica, questi trovavano nei *Trionfi* realizzata quell'unione di poesia e di cultura che pur avevano loro indicato i classici. Per altro, pubblicando anche il testo italiano dell'opera petrarchesca, Bourgouyn pareva voler ricordare tutto il fascino originale di quella poesia. Si può pensare quindi che la sua traduzione non volesse essere che un incitamento a trarre direttamente dalla fonte quegli insegnamenti che egli, forse per primo, si preoccupò di far fruttificare.

6° – *La traduzione di Jean Meynier.*

Come la traduzione di Bourgouyn riflette la situazione della poesia e della cultura francese nel terzo decennio del Cinquecento, così una nuova traduzione dei *Trionfi* pubblicata nel 1538, quella di Jean Meynier, barone di Oppède (1), si può ricollegare ai problemi culturali caratteristici degli anni tra il 1530 e il 1540. E questo può essere detto con una certa sicurezza anche se, allo stato attuale degli studi, fra quante sono le traduzioni petrarchesche di quegli anni, questa è sempre stata la meno studiata sia per le poche notizie giunte fino a noi sul suo autore sia per la estrema rarità degli esemplari manoscritti e a stampa che la conservano.

In verità, per quanto riguarda la vita pubblica di Jean Meynier, noi conosciamo soltanto la sua attività politica esplicata al servizio di Francesco I in Provenza. Sotto questo riguardo il *Catalogue des Actes* del re francese registra i passi più importanti della carriera del nostro autore (2). Dottore in legge nel 1522, in quello stesso anno diventa consigliere al parlamento della Provenza; nel 1529 si sostituisce al padre nell'usufrutto dei privilegi goduti dalla sua famiglia nella città di Oppède; ancora nel 1537 il re gli concede nuovi privilegi sulle sue terre. Due anni più tardi, nella qualità di consigliere al Parlamento, riceve l'ordine di sovraintendere alla polizia dei pedaggi della regione. Nominato secondo presidente al parlamento pro-

---

(1) *Les Triumphes Petrarque traduictes de langue toscane en rhime françoyse par le Baron d'Opede, avec privilege du Roy. On les vend à Paris en la grand salle du Palais au premier et second piliers es bouticques des Angeliers*; in-16°, s. d. Alla p. Aii la data della concessione del privilegio: 13 febbraio 1538. Segnalo i due esemplari a me noti: quello della Bibl. naz. di Firenze (III, 4, 258) che seguo e quello del British Museum (1071, f., 23).

(2) Cfr. *Catalogue des Actes de François I^er^*; Parigi, 1887-1908; t. VII, p. 109, n. 23753; p. 407, n. 25288; p. 689, n. 32872; p. 305, n. 24741; p. 407, n. 25287; t. VIII, p. 689, n. 32872; p. 727, n. 33090; p. 745, n. 33187.

venzale nel 1541, sostituisce nel 1543 Guillaume Garsonnet come primo presidente ed in questa carica si adopera nell'anno seguente ad attuare la confisca dei beni degli eretici. Finalmente nel 1546 ottiene la stessa pensione già goduta dal suo predecessore.

Come si vede, limitata per gli anni che ci sono noti, 1522-1546, la vita pubblica di Jean Meynier appare quella di un importante magistrato provinciale, diligente nell'attuazione delle direttive che gli giungevano dall'autorità reale alla quale per altro era legato da una sicura fedeltà. Certamente questa fedeltà alla corona di Francia è all'origine del lavoro storico che in quegli anni gli venne ordinato da Francesco I (1), desideroso di sostenere giuridicamente e storicamente tutti i diritti ereditari sui possedimenti di Napoli e della Sicilia. Infatti la *Declaration de la genealogie et succession des roys de Naples et Sicille* (2) è un'opera in cui Meynier ha raccolto tutte le testimonianze e quanti erano i documenti a lui noti per dimostrare come i re francesi avessero sempre conservato tra i beni della corona i possedimenti dell'Italia meridionale. Questa raccolta vorrebbe essere fatta con uno scrupolo così preciso che ogni volta il nostro autore cita un documento, egli si affretta a dimostrarne l'esistenza e a precisarne la provenienza. Tuttavia quello che colpisce in questa opera non è tanto l'ostentazione di una voluta precisione storica, quanto l'esibizione veramente eccessiva dell'erudizione dell'autore. Il quale, pur in questo modo non privo di pedanteria, dimostra una cultura biblica e classica non comune e tale da renderlo ai nostri occhi uno di quei rappresentanti dell'umanesimo provinciale della prima parte del Cinque-

(1) Cfr. Bibl. Naz. di Parigi, ms. fr. n. 6003, fol. 7, r°: « Dont pour vous obeyr et vous faire service agreable, j'ay entreprins remetre en ordre et memoyre tant en faict que en droit la dicte genealogie que vous demandez et la tombée des successions, causes et discours par lesquelles votre maiesté porra clerement comprendre sa iuste querelle et raisons pour ses royaulme, pays et seigneuries ».

(2) Conservata in cinque esemplari nei mss. fonds fr. della Bibl. Naz. di Parigi, nn. 6003, 6004, 4912, 18564 e nouv. acq. 6986.

cento che anche in Provenza, per le influenze italiane (1) e indigene insieme congiunte, aveva già dato risultati notevoli (2).

Come, tra l'attività politica e quella storica, nella vita di Jean Meynier si inserisca un'attività letteraria in favore del Petrarca, non saprei spiegare con precisione. Certo l'autore italiano gli era noto sia come scrittore in latino sia come poeta in volgare. Proprio all'inizio della sua *Declaration*, rivolgendosi a Francesco I, egli ricorda il *De remediis* e del Petrarca sottolinea quelle qualità morali che in Francia erano precisamente le più apprezzate nei primi decenni del secolo (3). Inoltre è facile supporre che per un erudito provenzale così legato a Francesco I, curioso in quegli anni pure lui del Petrarca e della sua residenza avignonese (4), le opere del nostro poeta dovevano essere un richiamo forte e quanto mai allettante. Comunque sia, è certo che Meynier, abbandonandosi alla lettura delle opere petrarchesche, non si pone da un punto di vista differente da quello seguito da quanti si erano rivolti più che al poeta, al *philosophus moralis*. Onde quando concepisce il progetto di tradurre i *Trionfi*, egli non si preoccupa esclusivamente della poesia e del modo con cui potrà rendere in francese quella originale forza lirica, ma anche degli insegnamenti morali che in essa crede di trovare ad ogni verso. Ed è così che seguendo la

---

(1) Basterà semplicemente ricordare la presenza di Sadoleto, vescovo di Carpentras dal 1517.

(2) Cfr. J. Baillou, *Recherches sur l'humanisme provincial* in *Humanisme et Renaissance*, t. VI (1939), pp. 274-287.

(3) Cfr. ms. fr. n. 6003, fol. 5, r°: « Je ne veulx, ne puis ignorer, Sire, ce que ce moral poete florentin a dict au libre des remedes des fortunes, c'est que dangereuse chose entreprend qui commence a escrire libres nouveaulx ».

(4) Come è noto, la scoperta della supposta tomba di Laura da parte di M. Scève, è del 1533. Secondo G. Simeoni (*Illustres observations antiques*, Lione, 1558, p. 13) la ricerca sarebbe stata fatta per ordine del re. D'altra parte, in quello stesso anno, Francesco I soggiornò ad Avignone nell'ottobre. Cfr. V. L. Saulnier, *Maurice Scève*, Parigi, 1949, t. I, p. 38 sgg.

tradizione diffusa ampiamente dallo scrittoio di Rouen, dal La Forge e in modo meno sicuro, dal Bourgouyn, Meynier aggiunge con la sua traduzione del 1538 un nuovo elemento al curioso sviluppo del petrarchismo francese.

La prefazione scritta in onore di Anne de Montmorency fissa in modo chiaro con quali intenzioni il nostro autore avesse intrapreso il suo lavoro. I *Trionfi* del Petrarca ricordano al nostro traduttore tutti i trionfi militari degli antichi soltanto di nome. Infatti anche se la vanità di una cultura non bene assimilata lo spinge ad enumerare tutti gli eroi antichi per i quali fu decretato il trionfo, tuttavia egli si affretta a precisare che l'unico vero trionfo è quello della ragione e della virtù da cui trae la massima che tutti i regni rovinano quando non sono governati da sicure leggi morali. E conclude: « In hanc philosophicam « sententiam consentiisse poetam hunc florentinum Pe- « trarcham videmus ». Adunque, secondo Meynier non altro il Petrarca avrebbe significato nella sua opera se non il trionfo della virtù sul vizio e la sua immortale vittoria nel tempo onde i *Trionfi*, ancora per una volta, sono interpretati moralisticamente nel modo seguente:

Cum omnes eos non qui luxu et vanitate solum sed qui vi, armorumque iniuria et crudelitate acquiruntur triumphos quosque prefulgentum rerum solus fulgor illustravit, virtute morteve ac temporis curriculo pessundari bene acte vite finem et virtutis preclarae culmina nulla usque fati, etatis aut oblivionis novacula intercidi nec per se viventem velut flammam extingui posse censuit. Et hec omnia ultimo suo eternitatis triumpho clausit eosque vero triumphos quos in sanguine suo Christum victorem a mortuis resurgentem cum reliquis sanctis suis de communi hoste egisse videmus indicavit.

Vista a questo modo, l'opera del Petrarca diventa un manuale di morale che il nostro traduttore mette nelle mani di un uomo politico affinchè esso ne possa trarre quotidianamente aiuti e suggerimenti (1). Anche in questo caso

(1) « ... etiam ut hos Petrarchae dignissimos Triumphos in quibus « omnia virtutum ornamenta illustriumque precelsi mores nume- « rentur et eterne glorie iter aperitur, velut enchiridion habere vellis ».

la sua erudizione lo soccorre per ricordare quanti scrittori composero le proprie opere a tale scopo e non temendo di porsi al seguito di Plutarco e di Isocrate ed anche del Pontano, conchiude:

> Eo iustius mea parvitas sapientissimos Petrarchae Triumphos noviter in nostram linguam versos tibi in illis ut recte triumphandi morem (quod proprium est ducum) inspiceres ausa fuit velut quoddam servitutis meae nominentum destinare quod pro affectu offerentis magis quam muneris qualitate recipias, precor.

Postosi adunque di fronte al testo poetico italiano, il Meynier, per realizzare nel miglior modo il suo intento di mettere in evidenza quella che egli giudica la vera originalità dei *Trionfi*, concepisce il suo lavoro di traduzione secondo alcune norme ben precise. In primo luogo non tralascia occasione di sottolineare gli insegnamenti morali del Petrarca sia parafrasando i concetti da questo esposti in efficaci sintesi poetiche sia aggiungendo, con una certa compiacenza, dei versi originali che spiegano il pensiero del poeta e lo rendono accessibile ad un comune lettore. Ad esempio dove il Petrarca, accennando alla moglie di Marco Aurelio, aveva ricordato (*Trionfo dell'Amore*, I, v. 102) quale potenza questa avesse sull'imperatore, il Meynier non si limita a diluire il rapido verso in maggiori particolari e a mettere in risalto come l'eloquenza e la filosofia non abbiano servito a nulla contro il richiamo femminile, ma aggiunge a simili osservazioni ancora una conclusione morale che sintetizza in un verso così: « Le saige est fol s'a dame il se confie » (fol. 6, r°). Ugualmente, sempre nello stesso capitolo del *Trionfo dell'Amore*, il nostro traduttore non evita di aggiungere ad alcuni versi (158-160) in cui vi è soltanto un accenno alle vicende amorose degli dei pagani ricordati da Varrone, una sua osservazione che stranamente ricorda le celebri discussioni sul *Roman de la Rose* che erano state tenute nell'ambiente parigino un secolo prima:

> Les faicz d'amour quand souvent sont chantez
> Produysent maulx dont les gens sont domptez
>
> (fol. 8, v°).

Che cosa si potrebbe dire di più lontano dalla vera spiritualità del Petrarca? Non diversamente agisce il nostro autore quando traduce il finale del cap. IV sempre dello stesso *Trionfo* (vv. 175-187). In questi versi il poeta italiano aveva detto, non senza profonda amarezza, quale intima esperienza avesse acquistato durante la sua tormentata vita sentimentale e quindi aveva conchiuso le sue osservazioni notando come nell'amore « il mel [sia] temprato con l'assenzio ». Nulla pertanto vi era che permettesse di conchiudere con i versi seguenti:

> Qui dont veult fuyr amour et eviter sa darde
> Il faut qu'il soit bien seur et que bien il se garde
> (fol. 35, v°).

In verità il Meynier pone attenzione soltanto a quei particolari aspetti dell'opera petrarchesca che più trovano consonanza con la sua mentalità. E poichè non si era ancora liberato di quella particolare concezione della poesia che, derivandola da una forte tradizione medievale, l'umanesimo francese di quel periodo non solo non aveva rigettato, ma pareva convalidare giorno per giorno con il progressivo diffondersi degli studi classici; è naturale che egli sviluppasse in questa traduzione anche un'opera di commento secondo un metodo che non è differente da quello usato negli stessi anni da altri umanisti per gli autori classici e medievali. Che i *Trionfi* siano visti sotto questa luce particolare nessun miglior testo lo può provare dei versi aggiunti dal Meynier al finale del *Trionfo della Morte*, II. Dopo di aver tradotto i versi famosi (187-190) in cui il poeta chiede alla propria donna per quanti anni vivrà ancora, egli non abbandona il lettore alla risposta ben nota, ma aggiunge ancora quindici versi che, terminando persino con una preghiera a Dio per la salvezza di tutte le anime, cantano così il trionfo celeste di Laura:

> Incontinent me laissant seul illa (sic)
> La hault au ciel tout soubdain s'envolla,
> Malgré la mort ny sa cruelle enuye
> Et toutefoys une eternelle vie
> Avecque les sainctz et les sainctes elle a.

O que heureux fuz quand ma muse parla
De son renom tant par si que par la
Et qu'il luy plut de moy estre servye
Incontinant (fol. 66, r°) (1).

Tuttavia, vicino al traduttore moralista, in ogni momento vigilante ed anche invadente, vi è l'erudito educato alla lettura dei classici. Proprio quella erudizione che era stata messa in bella mostra nell'opera storica, appare ancora qui in tutta la sua non comune estensione, ma anche con i suoi limiti che non a caso sono quelli già notati per Simon Bourgouyn. Come il suo predecessore, il Meynier più di una volta non riesce a identificare i personaggi indicati dal Petrarca, anche se c'è in lui vivo e più attento il desiderio di identificarli per soccorrere lo sprovveduto lettore. Naturalmente, pure in questo caso, l'esempio tipico è rappresentato dai versi del *Trionfo dell'Amore*, IV (vv. 31-60) in cui Petrarca ricorda gli stilnovisti italiani e i poeti provenzali. Non diversamente da Bourgouyn, il nostro traduttore non conosce nè Guittone d'Arezzo che diventa *Guylon de Rezo* nè Cino da Pistoia trasformato in *Cuius de Pistoye* (fol. 19, r°). Più prudente di fronte al ricordo di Giaufrè Rudel, non comprendendo bene il testo, abbandona con disinvoltura il verso. Ma, eccettuato questo passo cruciale, gli errori di identificazione non sono molti. Nel *Trionfo della Pudicizia* incontrando il nome di Baia (v. 164) non riconosce la città italiana e parla di una « abaye » dove vi sarebbero « des baings qui sont medecinables » (fol. 45, r°). Poco più oltre trasforma Spurina (v. 187) in Spirima (fol. 46, r°) e poi nel *Trionfo della Fama*, II (v. 91) Menalippe in Menalape (fol. 82, v°) e Tomiri (v. 94) in Thamaris (fol. 82, v°). Comunque, dopo di aver attribuito questi errori non tanto alla ignoranza particolare del traduttore quanto alle condizioni generali della cultura francese in quel preciso mo-

(1) Al termine della traduzione, l'edizione a stampa reca insieme a *Les visions de Pétrarque translatez par Clement Marot* (ff. 106-107) un rondeau (fol. 105, v°) che, per la sua precisa intonazione religiosa, dice con quale spirito sia stato concepito il lavoro.

mento storico, si osservi con quale attenzione vengano chiarificate e spiegate molte altre indicazioni erudite del Petrarca. Meynier non si limita a tradurre l'accenno alla « coppia d'Ariminio » (*Trionfo dell'Amore*, III, v. 83), ma dimostrando di conoscere bene quella tragica avventura, aggiunge:

> Paule tu vois qui en grand vitupere
> Ayma iadis la plaisante Françoise
> Qui comme on scait fut femme de son frere
> Qui les occist tous deux sans bruit ne noyse
>
> (fol. 29, r°).

Non diversamente si deve osservare per tanti altri versi non meno difficili da interpretare. Per l'accenno a Cesare del *Trionfo della Pudicizia* aggiunge il nome di Pompeo là dove il Petrarca parlava semplicemente del « genero suo » (v. 74), così come per Annibale (v. 98) aggiunge il ricordo di Scipione, mentre identifica correttamente Golia e Davide nel « gran filisteo » (v. 101) e nel « garzon ebreo » (v. 103). Per altro vi sono pure dei casi in cui, oltre ad interpretare gli accenni eruditi, Meynier, avendo riconosciute le fonti del Petrarca, si affretta ad indicarle con una compiaciuta ostentazione (1). Quando nel *Trionfo dell'Amore*, I si ricordano le imprese di Cesare (vv. 88-93), il traduttore, parafrasando quei versi, aggiunge che il condottiero romano « des Gaulles fut tres hardy conquesteur » (fol. 4, v°). E questa era certo una notizia di facile acquisto. Ma non direi altrettanto, quando a proposito delle ninfe Castalia ed Aganippe trasformate in fontane (*Ibid.* II, v. 185), egli ricorda le *Metamorfosi* (fol. 66, v°) per richiamarsi al testo classico dove queste trasformazioni sono raccontate. Così quando a proposito di Giuseppe di cui il Petrarca non fa che il nome (*Trionfo della Pudicizia*, v. 193), Meynier si diffonde a raccontare la sua dolorosa vicenda e ricorda

(1) Non posso tralasciare di indicare che ad ogni poeta classico nominato nel *Trionfo dell'Amore*, IV (fol. 18, r° sgg.) Meynier dedica qualche verso, non dimenticando di ricordare anche i nomi delle donne immortalate nelle opere poetiche.

Putifarre (fol. 46, r°), è chiaro che egli si diletta a provare la sua conoscenza del testo biblico. È facile pensare che tutta questa sicurezza erudita doveva essere molto accessibile quando si ricordi la diffusione avvenuta in quei decenni in Francia dei commenti italiani ai *Trionfi*, ma a questo proposito è necessario aggiungere che, pur facendo larga parte a questa verosimile dipendenza, il nostro traduttore più di una volta dimostra di essere completamente solo e di derivare le notizie storiche e mitologiche da uno studio personale. L'esempio più significativo per questo caso è fornito da quattro versi dedicati a Didone e che in modo inatteso Meynier introduce nella sua traduzione dopo il v. 85 del *Trionfo dell'Amore*, III:

> Voys pour la fin Dido dicte Eslissa
> Pour son mary dolente et esplorée
> Qui son beaulx corps d'une tranchante espée
> Par grand fureur tout oultre tresperça (fol. 29, r°).

Anche ammettendo che tutta l'erudizione del Meynier derivi da B. Illicino o dal Filelfo, resta pur sempre singolare questo arbitrio di un traduttore che aggiunge non soltanto osservazioni morali e chiarificazioni erudite, ma descrive anche, in versi originali, dei personaggi appena accennati dal Petrarca (1).

Giunti a questo punto, dopo di aver illustrato le intenzioni culturali che guidarono il lavoro di Jean Meynier, è più che legittimo chiedersi fino a qual punto la poesia petrarchesca in questa traduzione francese abbia conservato la sua originalità. Negare in modo assoluto che la grandezza lirica del poeta italiano, in questi modesti versi francesi, non compaia affatto è certo eccessivo. Gli errori di comprensione letterale non sono molti e quindi dimostrano che il Meynier conosceva abbastanza bene la lingua italiana (2). Ma conquistato il significato preciso del testo,

---

(1) Come è risaputo, gli accenni a Didone nei *Trionfi* si trovano entrambi nel *Trionfo della Pudicizia*, v. 10 e v. 157.

(2) Segnalo che anche Meynier, come i precedenti traduttori, non ha saputo superare l'ostacolo del v. 23 del *Trionfo dell'Amore*, I ed

il traduttore non aveva fatto nel suo lavoro che il primo passo, poichè gli rimaneva da interpretare e quindi volgere in francese l'intensità poetica delle immagini e tutta l'armonia ritmica di uno stile originalissimo. Nessuno stupirà che a così difficile compito anche questo traduttore sia venuto meno. Enumerare i preziosi versi petrarcheschi resi irriconoscibili nella traduzione del Meynier sarebbe cosa facile e dagli esempi citati il lettore avrà già potuto trarre un primo giudizio. Ma forse non è inutile citare anche il finale del *Trionfo dell'Eternità* in cui gli ultimi quattro versi diluiti inutilmente perdono tutta la grazia di una interrogazione che racchiude un desiderio e una attesa. Altrettanto si può dire del famoso verso dedicato all'aurora (*Trionfo della Morte*, II, v. 5: « la bianca amica di Titone ») che tradotto « la tres blanche amye du clair Titan » (fol. 56, r°), si perde in una chiarità eccessiva che non è più immacolata. Ma, detto questo, è pure opportuno mettere in risalto l'effettivo sforzo di Meynier per non essere del tutto indegno al compito che s'era prefisso. Egli cerca con ogni mezzo di dare splendore alla sua traduzione. Valga come piccolo esempio la cura con cui traduce la descrizione del carro di Cupido oppure come, nel *Trionfo della Pudicizia* (vv. 70-73) riesce, pur nella parafrasi, ad avvicinarsi alla forza della terzina petrarchesca dedicata alle Amazzoni:

> Dame Camille en son temps gente et belle
> Ny Amazones avecque gauche mamelle
> N'eurent jamais deux dragmes de vaillance
> Au pris de Laure, encor moins de puissance
> (fol. 36, v°).

Anche i versi originali che egli sovente aggiunge a quelli letteralmente tradotti, hanno qualche volta una loro grazia ed essi pure sono una prova dell'intenzione artistica di questa traduzione.

---

interpreta: « Dessus lequel ung enfant furieux | De feu ardant » dove è evidente che il significato di « garzon crudo » non è stato compreso.

Ma nessuno di questi esempi minuti può testimoniare della cura con cui il nostro traduttore si dedicò al suo lavoro quanto il fatto che prima della redazione esaminata, il Meynier ne compose un'altra la quale, per essere giunta fino a noi, è la prova più sicura di un'applicazione lungamente continuata sul difficile testo dei *Trionfi* (1). Qui, più che altrove, si ha la possibilità di documentare con quanto impegno l'autore si fosse posto all'opera e più ancora come negli anni del suo lavoro si fosse perfezionato tanto da offrirci quella seconda redazione che, vista ora a questo modo, appare un ben maturato punto di arrivo. Si paragonino i vv. 1-3 del *Trionfo dell'Amore*, I nelle due stesure e la differenza apparirà subito molto chiara:

Ms. fr. n. 20020, fol. 15, r°:	*Ediz cit.*, fol. 1, r°:
En ce beau temps que mon mal [renouvelle	Au temps qu'on voit le grief dueil [rappeler
Par souvenirs estat en ma cer- [velle	Et mes soupirs toujours renou- [veller
Du jour qui fut mauvais com- [mencement	Par la memoyre et doulceur seu- [rement
A m'engendrer dur peyne cruelle	De celluy jour qui fut commen- [cement
Longue douleur, penitence im- [mortelle...	De long martir...

La rudezza della prima redazione è evidente non solo in questo passo citato ma per ogni suo verso così come è

(1) Bibl. Naz. di Parigi, ms. fr. n. 20020, già 2749; proveniente da Saint-Germain des Prés, n. 1924, in-8°, membranaceo, di ff. 136, caratteri gotici, rilegatura in velluto. Incipit (fol. 2, r°): *Jo. Amayneriis Baro Opedanorum in provincia regnis senator indignus, illustrissimo duci Anne Montmorantio gallice militiae praefecto et principi seu conestabili summoque regie domi magistro perpetuam precatur foelicitatem*; fol. 15, r°: *Cy commencent les six Triumphes de Petrarque translatez de tuscan en francois*; fol. 50, r°: *S'ensuyt le triumphe de chasteté*; fol. 59, v°: *Triumphe de la mort*; fol. 78, r°: *S'ensuyt le triumphe de fame et renommée*; fol. 120, r°: *Le triumphe du temps*; fol. 138, r°: *Le triumphe de la divinité*. Explicit (fol. 136, r°): « *Car lors sera plus que toutes parfaicte* ».

facilmente individuabile una maggiore aderenza al testo italiano che è seguito quasi con pedanteria e senza quella disinvoltura che è caratteristica dell'edizione del 1538. Non c'è dubbio che qui Meynier è ai suoi primi esercizi di versificatore e che nello sforzo di rendere il ritmo petrarchesco, egli cerca di arricchire di nuove possibilità un linguaggio povero e senza morbidezze. Molti versi, si direbbe i più riusciti, saranno conservati poi nella redazione definitiva, ma con essi si trovano non poche incertezze e molte difficoltà di traduzione lasciate del tutto in sospeso. Ad esempio, mentre nel 1538 Meynier comporrà ben undici versi a proposito dell'accenno a Cesare del *Trionfo dell'Amore*, I (vv. 88-93), cercando di sintetizzare nel miglior modo la vita del capitano romano, nella prima redazione si limita a dire:

> Ce premier est le grand dominateur
> Nommé Cesar que Cleopatra surprint
> En Egypte et de servir l'apprint
> Lors que des roys estoyt triumphateur (fol. 19, r°).

Nè altro metodo segue per tradurre l'accenno a Marco Aurelio (*Trionfo dell'Amore*, I, vv. 100-103) dove si trovano dei giudizi severi che scompariranno, come ho ricordato, nella seconda redazione:

> Amour vaincquit le tres bon Marc Anthoine
> Par la beauté de Faustine sa femme
> Et non obstant qu'elle fut putain infame
> Tres fort l'ayma et en souffrit grand peine
> (fol. 19, v°).

Anche l'accenno a Paolo e Francesca di cui ho già dato la seconda redazione, nella prima è parafrasato in modo tutto diverso e certamente molto meno felice:

> Voici Paulo Malatesta contrainct
> Par forte amour la femme de son frere
> Charnellement congnoistre et en l'affaire
> D'anciolle (sic) son frere fut attainct (fol. 26, v°).

Gli esempi potrebbero continuare ma tutti, come quelli citati, confermerebbero che nel primo tentativo di vol-

gere in francese l'opera petrarchesca, Meynier ci ha offerto una testimonianza della preparazione culturale e della capacità di versificatore con cui egli aveva iniziato il suo lavoro. I risultati raggiunti modificando, correggendo (1) e soprattutto abbellendo una lingua sempre troppo dura per la dolcezza del Petrarca, fanno comprendere una maturazione artistica conquistata dal versificatore durante il tempo, certo non breve, dedicato allo studio dei *Trionfi*. A questo si aggiungano le sempre più vaste cognizioni storiche e letterarie che l'autore cercò di acquistare per meglio interpretare le allusioni erudite del poeta italiano; l'aggiunta delle osservazioni morali molto più rare nella prima redazione; la libertà di numerosi versi originali composti mano a mano che il versificatore si sentiva più sicuro dei suoi mezzi e si avranno non pochi elementi per essere certi di un impegno che, senza questa testimonianza, sarebbe rimasto insospettato.

Alla fine adunque del quarto decennio del Cinquecento, con questa traduzione dei *Trionfi*, la cultura francese offriva ancora un nuovo esempio della sua sollecitudine per l'opera del poeta italiano. Era questo un altro passo verso sempre più completi tentativi di comprensione dell'arte petrarchesca che rispecchiava tanto il continuare delle preoccupazioni moralistiche dei decenni passati come l'inizio di un più sicuro apprezzamento delle qualità originali di una poesia quanto mai personale. Con il progredire del gusto, il perfezionarsi dei mezzi tecnici della versificazione, il raffinarsi della stessa civiltà, molti di quanti allora in Francia coltivavano le lettere, divennero capaci di comprendere la voce più intima di questa opera italiana. Per cui non è illegittimo pensare che, ben oltre ogni aiuto reso alla comprensione generale del contenuto e all'interpretazione di non pochi passi difficili, la traduzione del

(1) Il verso tipico dedicato a Giaufré Rudel nel *Trionfo della Fama*, VI, v. 52 e che nella seconda redazione è saltato, viene così tradotto nella prima: « Et puis Geofroy qui navigaige usoit » (fol. 34, v°).

Meynier dovette recare un effettivo contributo artistico perchè, come già quella di Bourgouyn, essa additava nel testo italiano una fonte di sicuri ammaestramenti nella composizione del verso ed efficaci esempi di felici risultati poetici.

CONCLUSIONE

L'importanza storica di queste traduzioni dei « Trionfi ».

Quando, all'inizio di questo secolo, tanto il principe d'Essling e E. Müntz come il Bertoni si interessarono allo studio della influenza del Petrarca sulla cultura francese del primo Cinquecento, quegli studiosi avvertirono con sicurezza l'importanza storica che offrivano, per la conoscenza della poesia francese di quel periodo, le traduzioni che sono venuto ora analizzando (1). Infatti non può essere trascurato come per mezzo di questa laboriosa e continua attenzione per le opere del poeta italiano, allo storico venga offerta la possibilità di osservare da un punto di vista nuovo lo sviluppo di tutta la cultura francese di un periodo di transizione in cui specialmente la poesia, nei suoi mezzi tecnici e nelle sue forme espressive, era in via di completa trasformazione. Dagli oscuri versi latini variamente parafrasati durante il sec. XV fino alla traduzione di J. Meynier si è visto quale ricchezza e varietà di interessi abbiano suscitato tanto l'arrivo dei manoscritti italiani alla fine del Quattrocento come la diffusione degli esemplari dello scrittoio di Rouen e poi le edizioni della prima traduzione in prosa e di quelle in versi. Tuttavia

---

(1) Cfr. Prince d'Essling et E. Müntz, *Pétrarque*, *op. cit.*, p. 271: « Signalons, à ce propos, l'intérêt qu'il y aurait a élucider l'histoire « des traductions françaises de Pétrarque ou, du moins, à en dresser « le catalogue. Rien n'a été fait jusqu'ici pour une branche si im- « portante de notre littérature ». Un primo elenco delle traduzioni era stato dato dal Bertoni (*I « Trionfi » del Petrarca in Francia*, *op. cit.*) il quale precisava « il carattere di semplice curiosità bibliografica » (*op. cit.*, p. 284) delle sue note.

tanta ricchezza e così notevole varietà non sono senza alcuni precisi significati storici che possono essere ridotti a due concetti fondamentali.

In primo luogo, attraverso al progressivo mutare degli interessi culturali per i *Trionfi*, si ha una nuova conferma che nei decenni del primo Cinquecento la cultura francese gradatamente si veniva liberando da ogni soggezione moralistica per affermare una autonomia nella quale troverà la forza per rinnovarsi. Il modo con cui all'opera del Petrarca guardano tanto quell'incerto lettore che era Jean Robertet come Georges de La Forge, non è lo stesso di quello con cui si applicano a tradurre quei versi talvolta perfetti il Bourgouyn e il Meynier. Per i primi i *Trionfi* sono una raccolta di sentenze morali e di ricordi eruditi; per i secondi essi sono, oltre a questo, anche un ammirato esempio di poesia colta. Se non primeggiano ancora in modo assoluto, gli interessi artistici hanno per i traduttori del 1520-1540 una importanza che, per essere nuova, è il risultato della maturità raggiunta da tutta una cultura.

In secondo luogo, proprio come effetto del progresso compiuto, la curiosità per l'opera del Petrarca si sposta e mentre all'inizio del secolo, forte di una ancora vitale tradizione medievale, è tutta rivolta alle opere latine per cui il *De remediis* viene pubblicato in una traduzione che risale al sec. XIV, verso la metà del secolo essa passa alle opere volgari e soltanto allora (1548) il *Canzoniere* viene tradotto nella sua completezza dal Philieul (1). Tra questi due estremi direi che i *Trionfi* rappresentano la transizione come quelli che potevano in un primo tempo ancora accontentare il limitato interesse moralistico ed erudito ed avviare nel medesimo tempo alla comprensione della vera grandezza del poeta italiano. Per questa loro funzione adunque i *Trionfi* rappresentano l'opera del Petrarca che ebbe l'importanza storica più significativa perchè, dotati

(1) In attesa di uno studio completo delle traduzioni del *Canzoniere* negli anni che qui interessano, si veda M. Françon, *Vasquin Philieul, traducteur de Pétrarque*, in *French Studies*, 1950, pp. 216-226.

dai francesi di una curiosa ambivalenza, servirono ad essi per raggiungere gradatamente una maturità artistica senza della quale la comprensione del *Canzoniere* non era possibile.

Più volte durante questo lavoro ho accennato alle influenze che queste traduzioni devono aver suscitato nelle generazioni di versificatori e di poeti a cui si offrivano. Non c'è dubbio che, studiate isolatamente, svelano soltanto una parte della vasta eco che le accompagnò. Bisognerebbe ora ricercare come esse abbiano agito sui letterati e come ciascuno di essi sia stato condotto a leggere il Petrarca in francese e poi in italiano e quindi ad eleggerlo come suo maestro e guida. Ad un così complesso problema fino ad ora non sono state date che risposte frammentarie e mai esaurienti. Tuttavia, riprendendo queste ricerche, sarà bene non dimenticare che non si potrà ottenere alcun risultato sicuro fino a quando non sarà precisato quale effettiva conoscenza della nostra lingua avessero i letterati francesi di questo periodo e sino a qual punto ricorressero ad essa direttamente e non alle traduzioni, ogni volta volevano leggere un'opera italiana. Non c'è dubbio che questo è uno dei problemi fondamentali su cui si basa lo studio dei rapporti tra la cultura italiana e quella francese.

Per contribuire alla soluzione di questo problema sono state qui analizzate le traduzioni dei *Trionfi* perchè in esse è possibile vedere ad una delle più difficili prove alcuni dei conoscitori francesi della lingua italiana di quegli anni. E così in qualche modo si è anche chiarita una via importante attraverso alla quale i rapporti franco-italiani si sono realizzati nel Rinascimento: sotto l'insegna del Petrarca, cioè di un poeta e di un umanista.

FRANCO SIMONE.

VARIETÀ

APPUNTI SUL TREDECASILLABO E SULL'ENDECASILLABO IPERMETRO

Il problema dei versi composti è stato sempre posto dagli editori che vi si sono imbattuti piuttosto come criterio di stampa, direi, che come risultato di un'indagine stilistica. Infatti la risoluzione della questione sta solamente nel considerare il verso, o i versi composti, nel seno dello sviluppo ritmico del brano cui appartengono. È questa la ben nota questione del tetradecasillabo, per il quale la soluzione in due settenarî si è spesso accettata. Ma allo scaltrito spirito critico contemporaneo oramai non sfugge che nella resultante tetradecasillabica quei due settenarî perdono la loro specifica fisionomia e restano in essa come elementi anonimi, per cui il tetradecasillabo, o qualsiasi verso composto, smarrito il senso degli elementi che lo compongono, assume definitivamente la sua originalità: è insomma un altro verso, un nuovo verso.

Però, a dire il vero, non può non sembrare strano che tale esitazione si sia presentata solo per il verso di quattordici sillabe, e non, ad esempio, per il dodecasillabo — e non parliamo dell'endecasillabo per la sua grande missione —, che pure risulta composto da due emistichi. Ma ciò che importa notare è che gli accenti ritmici di quei versi composti, benchè restino naturalmente gli stessi dei più brevi metri che li compongono, assumono altra fisionomia, altro abito, e il loro valore ritmico riesce ovviamente diverso.

Questa premessa si è pur dovuta fare per quel verso di cui vogliamo qui brevemente parlare: del verso di tredici sillabe o tredecasillabo, sul quale le esitazioni, i dubbî, le titubanze sono state molte. Infatti esso è stato piuttosto considerato come un verso ipermetro, come un endecasillabo che avesse due sillabe soprannumerarie, che come un verso a struttura personale e definita.

Nel corso dei nostri studî barberiniani, quando in base al nostro criterio d'edizione del *Reggimento e costumi di donna* (1) abbiamo desiderato trovare nuova e valida conferma alla nostra proposta d'edizione indagando la versificazione dell'opera e il suo conformarsi secondo quella libertà di schema che risulta dall'adozione del *punto*

(1) Esso è esposto nell'articolo *Per il testo del Reggimento e costumi di donna di Francesco da Barberino*, in questo *Giornale*, 127, p. 129 sgg.

e virgola a criterio discriminativo, ci è spesso capitato di rinvenire questo verso. Naturalmente anche a noi si è presentato il dubbio se per caso questo verso non fosse ipermetro; ma il dubbio è stato diradato (per i versi che si presentano irriducibili) dal constatare che questo verso risulta da una composizione di versi più brevi, esattamente come avviene per l'endecasillabo, il dodecasillabo, il tetradecasillabo.

Se però il caso si fosse presentato come sporadico e occasionale, se cioè il tredecasillabo fosse stato un verso rarissimo, quanto stiamo dicendo non avrebbe ragion d'essere, perchè la soluzione più propria — entro i limiti delle possibilità — sarebbe stata quella di dividere le tredici sillabe secondo gli accenti ritmici, e vedere se la divisione di esse poteva far risultare un senario e un settenario, o, al caso, un quinario e un ottonario, o infine, ricorrendo all'elisione o a senalefi e sineresi eccezionali, ridurre i piedi a undici o dodici. Ma nell'opera di Francesco da Barberino questo verso si presenta con una certa frequenza, tanto da dar luogo ad un piccolo e compatto gruppetto, e, ciò che più conta, esso si prospetta sempre con una regolare accentuazione, in una ricorrente composizione, e, in questi casi, irriducibile a qualsiasi altro verso inferiore sillabicamente. Non si hanno dunque gli estremi per concludere che il tredecasillabo (che poi va smarrendosi nella lirica, e che può stare ad indicare un tratto arcaico della nostra versificazione) sia un verso con sua determinata conformazione, con una sua originale fisionomia, e che allorchè esso si ritrova non deve essere considerato come un ipermetro?

Ci rendiamo indubbiamente conto che una sia pur ampia testimonianza, ma di un solo autore e sull'opera del quale la discussione testuale resta tuttora aperta, non può essere elemento di indiscutibile sicurezza. Per poter far sì che il tredecasillabo venga considerato come un verso con sua definita struttura vi sarebbe bisogno di un largo spoglio di testi e di solide testimonianze; ma nella speranza di poter addurre in seguito più ampie documentazioni, soprattutto della più arcaica lirica italiana, per ora, facendo le debite limitazioni, ci induciamo a presentare questi appunti nella speranza che altri collabori con la personale indagine alla risoluzione del difficoltoso problema.

Ed ecco i tredecasillabi barberiniani che risultano composti da un senario più un settenario:

Là dove la donna con suo' figliuo' rimane (V, 57) (1)
Possono esser tutte le circustante donne (V, 16)
Mandato m'hanno una lettera che bisogno (V, 16)
Già preso che della tua novella statura (V, 12)
A suo compagnia compagne o cameriere (V, 45)
Di ciò che l'infante metter lo vetro in bocca (XIII, 11)

(1) Il numero romano indica la Parte, l'arabo il paragrafo, secondo la suddivisione in paragrafi che noi abbiamo adottato nella nostra edizione.

Mentre i seguenti sono quelli che risultano dall'unione di un settenario con un senario:

Però che nulla è degna del regno di Dio (IX, 7)
E poi serva l'usanza ch'è detta di sovra (V, 22)
A volerle con seco mandin per Costanza (VI, 7)
E ne' tempi ordinati nè faten in chiesa (IX, 3)
E quanto ne' suo' modi ti guarda più stretto (XIII, 12)
Dove in pellegrinaggio m'è detto che vanno (IX, 19)
È per lor campamento la tornata mia (V, 16)

Come si può vedere da questi esempi, il tredecasillabo risulta sempre composto da un senario più un settenario, o viceversa. Naturalmente questa varietà di composizione porta allo spostamento degli accenti ritmici a seconda che preceda il senario o il settenario. E vediamo infatti che per quei tredecasillabi che hanno al primo emistichio un settenario gli accenti ritmici principali battono sulla sesta e dodicesima sillaba, mentre un accento secondario cade generalmente sulla nona, ma può anche spostarsi alla ottava o decima sillaba (è il terzo caso e il settimo degli esempi su citati); mentre, all'incontro, quando precede il senario, gli accenti ritmici principali cadono sulla quinta e dodicesima sillaba e il secondario sulla ottava, ma può anche spostarsi sulla settima o nona sillaba (caso terzo e sesto, e caso quarto degli esempi citati).

Il fatto poi che l'accento ritmico secondario possa non essere fisso, ci pare elemento di scarso rilievo se si tien conto che, sia nel senario come nel settenario, l'unico accento che conti veramente è quello della sillaba tonica finale, mentre per quello precedente c'è assoluta libertà ed esso è di minimo conto. Quindi quell'oscillazione si riflette anche nell'accento secondario del tredecasillabo, benchè si debba notare una certa regolarità anche per questo.

***

La questione dell'ipermetria ha annose radici nella storia della nostra metrica, e ben si sa quanto essa sia stata argomento di dotte ed acute discussioni. Sulla difficoltà di risolvere il problema di quegli endecasillabi che si presentano con una sillaba soprannumeraria, ebbe già a dire parola il Parodi (1) a proposito dell'edizione del *Canzoniere* petrarchesco a cura dello Scherillo (2); e la questione fu ripresa e messa egregiamente a punto da Mario Casella (3) in

(1) In *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, XXV, 1918, p. 113 sgg.

(2) Fr. Petrarca, *Il Canzoniere con le note di G. Rigutini rifuse e di molto accresciute da Michele Scherillo*, Milano, Hoepli, 1918, pp. 12-14 della Prefazione e 79 sgg. della prima Appendice.

(3) Mario Casella, *Endecasillabi di dodici sillabe?* in *Studi Danteschi*, XXIV, 1939, pp. 79-109.

occasione della pubblicazione di un poco fondato volume della Serretta (1).

Tralasciamo pure la considerazione di quanto il problema dell'ipermetria sia intimamente connesso alla critica testuale, e come sia di enorme ausilio per essa poterlo risolvere nell'ambito di una documentata proposta: lo testimonia per tutti quel verso del Petrarca che gli studiosi su citati ebbero a discutere e la sorte del quale — come saggiamente il Casella avvertiva — rimane tuttora indecisa:

> Mal si conosce il fico. A me pure pare
> senno a non cominciare tropp'alte imprese (2).

nel quale la possibilità ovvia di una elisione della atona finale dopo la liquida nel primo emistichio viene ad essere esclusa dalla presenza della rima al mezzo.

E a questo proposito desideriamo precisare che riteniamo esclusi dalla nostra argomentazione quei casi in cui l'elisione dell'atona finale si presenta naturale, anche se non vi sia alcun segno espuntivo nel manoscritto il quale ne indichi la insussistenza nella misura ritmica. Dell'abitudine medievale di scrivere le forme piene anche quando esse venivano poi lette elise v'è ampia testimonianza in tutta la tradizione manoscritta italiana: e anche lo stesso Boccaccio, che si rivela tanto attento nell'uso del segno espuntivo, non manca spesso di tralasciare questa abitudine (3). Escludiamo quindi dalla nostra elencazione quei versi nei quali l'ipermetria viene risolta con l'elisione delle voci che, specialmente sotto accento ritmico di quarta o di sesta, terminino in sillaba aperta con liquida o nasale. Anche nel nostro testo, qualora l'elisione si presentava come opportuno rimedio o come necessità imposta dalla misura ritmica, noi, seguendo un abituale costume che è storicamente fondato, non abbiamo esitato ad applicarla.

Ma pure ci siamo incontrati in alcuni casi per i quali non v'era possibilità a tale procedimento; dei casi in cui l'endecasillabo con la sillaba soprannumeraria risultava irrestringibile. Ci siamo preoccupati di raccogliere questi versi per vedere se per caso essi non fossero tutti sotto il segno di un eguale ordinamento ritmico, e li presentiamo al giudizio del lettore.

---

(1) Mariangela Serretta, *Endecasillabi crescenti nella poesia italiana delle origini e nel Canzoniere del Petrarca.* (Pubbl. della Univ. catt. del S. Cuore, Serie IV, vol. XXIX) Milano, 1938.

(2) *Ed. cit.*, p. 238.

(3) Cfr. *Il Teseida di G. Boccaccio, edizione critica per cura di* Salvatore Battaglia, Firenze, Sansoni, 1938, pp. CXLIX-CL della Introduzione, e inoltre P. Rajna, *Una canzone di maestro Antonio da Ferrara e l'ibridismo del linguaggio nella nostra antica letteratura*, in questo *Giornale*, **13**, 1889, pp. 11-12. (« La conservazione di co- « tali atone nella scrittura era frequente nel secolo XIV anche proprio per parte « dei poeti » e cita gli acrostici del Boccaccio in fronte all'*Amorosa Visione*). V. anche Casella, *art. cit*, p. 101.

Ecco gli ipermetri da noi raccolti con accenti ritmici su quarta e settima:

Che se tu vuogli venire in paradiso (VIII, 2)
Perchè parlando di queste cose dette (XV, 5)
Poi guardi tutta la parte quinta detta (VII, 4)
E poi condurlo dinanzi a me legato (IV, 5)
E del contradio gran biasimo le giugne (IV, 8)
Costumi e usanze che soglion osservare (V, 4)
Io non poss'altro però v'ascolto dite (V, 10)
Ell'è colei che co' molte siede in cielo (V, 11)
Veggendo che 'l serenissimo signore (V, 16)
I' n'ho veduti qua giù quatro morire (V, 28)
L'altra che guardi di sovra nella parte (V, 48)
Però ch'a lor si vuol esser con fidanza (V, 50)
Ch'ella si sforzi guardar lo suo compagno (V, 50)
E che 'l signor si convenga dare ad arme (V, 52)
E ch'era tutto mio bene e mio conforto (VI, 3)
A questa donna facciamo alquanto più (VI, 14)
Perchè si dica cotale è bella donna (VI, 16)
Da lor mariti di tutti lor ben donna (VI, 21)
Ancor ti priego che quando da' mogliera (XVI, 55)
Quando ha gran sete lo lascia gire all'acqua (XIII, 16)
Per un retaggio talor per povertà (XVI, 21)
E d'ogni moto che sia troppo corrente (XVI, 26)
E quella donna che femmina portava (XVI, 34)
Nè si confida trovar ciò che bisogna (XVI, 55)
Sono una donna c'ho nome puritade (XVI, 56)
Io sol dimando se riveder la debbo (XVI, 56)
Vo' siete quella che avristi gli occhi al mondo (VI, 12)
Di cercar tanto ch'i' truovi la mia donna (VI, 8)
Omai di questa matera parlerò (XVI, 38)
Tanto aviam detto di tutti gradi e stati (XV, 5)

Con accenti su quarta e ottava:

Vedi esta donna ch'è d'età comunale (VIII, 2)
A cui convien di maritare e a cui no (VII, 1)
S'alcun non truovo che consiglio mi renda (IV, 7)
Che portar voglio per tuo amor in battaglia (V, 12)
Giurate a me che voi ben la guarderete (V, 12)
Della qual cosa in aparenza e costumi (V, 16)
Ma ben ti dico che se ben riguardassi (V, 44)
Et ecco il don ch'i' ti promisi di fare (VI, 17)
Convien la vedova più cura tenere (VI, 22)
E molto invecchian a chi gli usa la pelle (XVI, 37)
Per istar seco tutti gli altri diletti (XVI, 43)
Non credi tu che la ti voglia vedere (XVI, 57)
E clementissima e amantissima donna (V, 16)
Che cavalcando per camin col marito (V, 54)
Dove si tratta di colei ch'è rimasa (VI, 1)

Seguono ora gli endecasillabi ipermetri con accento ritmico principale sulla sesta sillaba:

Dicendo che chi guarda la prima parte (VII, 1)
Amabile e bennigna volgete gli occhi (V, 16)

Ad allegrezza pensi per qual maniera (V, 34)
A tutte per contarle dove ciascuna (V, 43)
Cosa ch'a lei potesson blasimo indurre (V, 46)
E più distesamente tratta di quelle (V, 48)
Induca esto marito a misericordia (V, 48)
Ch'a lei potesse nuocer o suo marito (V, 49)
Nè trovo chi mi dica di lei novelle (VI, 8)
Or parlo a tutte quelle che son lassate (VI, 21)
E se di tal marito riman figliuoli (VI, 21)
Et qui porremo in prima tutte cautele (XIV, 1)
Et dove avien che peli nascon in luogo (XIII, 6)
Quando a parlar comincia frega li denti (XIII, 15)
O frutti velenosi chè no' li mangi (XIII, 17)
Per ber dell'acqua dolce di quella fonte (XVI, 2)
Diciam dunque di quelle che son disposte (XVI, 21)
Ch'a tutti quelli e quelle che 'l leggeranno (XX, 15)
Un cane nero o un lupo m'ha fatto questo (XIII, 17)
Però che certi vidi che lor dormendo (XIII, 18).

Come si vede questi versi risultano tutti dalla unione di un settenario con un quinario, o viceversa, e gli accenti ritmici cadono tutti su quarta e settima o ottava, o sulla sesta sillaba, esattamente come per l'endecasillabo *a minore* (il primo tipo) o come per quello *a maiore* (il secondo tipo): solo l'accento sulla tonica finale viene naturalmente ad essere spostato dalla decima all'undecima sillaba.

Nei manuali di versificazione (1) sono ricordati solo due tipi di dodecasillabi: quello composto da un doppio senario e quello che risulta dall'unione di un ottonario con un quaternario. Essi non sono sconosciuti neanche al nostro testo. Del primo tipo citeremo:

Se giovani sono o d'età comunale (XII, 2)
Con bella maniera se può trovar modo (V, 45)

i quali portano i loro regolari accenti ritmici sulla seconda, quinta, ottava e undicesima sillaba. Del secondo tipo citeremo inoltre:

Armegiando per li chiostri e per le vie (V, 6).
Così ancor lo vino induce molti mali (XIV, 1)

che hanno secondo la regola gli accenti ritmici sulla terza, settima e undicesima sillaba.

Ora il problema si presenta con questo aspetto: si può pensare sulla scorta dei versi su citati ad un terzo tipo di dodecasillabo composto da un settenario più un quinario o viceversa? Niente lo impe-

---

(1) Cfr. per tutti U. Levi, *Della versificazione italiana* in *Archivum Romanicum*, XIV, f. 4, 1930, pp. 449-526 e P. E. Guarnerio, *Manuale di versificazione italiana*, Milano, 1893. V. inoltre la voce della Enciclopedia italiana *Metrica medievale e romanza* di S. Battaglia. Utile inoltre il riscontro con alcuni manuali francesi come il Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris, 1928, e il Tobler, *Le vers français*, Paris, 1885. Naturalmente fondamentale *Sull'origine dei versi italiani* del D'Ovidio nel I vol. di *Versificazione romanza*, Napoli, 1932, e dello stesso *Studii sulla più antica versificazione francese*, vol. II della stessa opera.

direbbe; ma affinchè con l'acquisizione di questo nuovo tipo di dodecasillabo nella nostra versificazione il problema dell'ipermetria venga ad essere risolto (che non sarebbe più tale risolvendosi l'endecasillabo con sillaba soprannumeraria in una composizione dodecasillabica), occorrerebbero ben più diffuse testimonianze e tratte da più di un autore (1).

Una volta che si potesse dimostrare, sulla scorta di un'ampia documentazione soprattutto dei testi più antichi, l'esistenza del dodecasillabo con accenti ritmici simili a quelli dell'endecasillabo, si potrebbe anche risalire ad una mediazione provenzale di un esplicito influsso francese: il che condurrebbe non soltanto al collegamento dell'endecasillabo-dodecasillabo italiano al decasillabo epico francese, ma potrebbe anche essere ragione di una nuova e più larga indagine dei temi lirici e dei generi letterarî, per cui mediante una parentela metrica si riuscirebbe anche ad una conferma di discendenza di temi e forme letterarie. E si perverrebbe così alla dimostrazione di un tratto arcaico (in dipendenza o indipendentemente dalla versificazione francese) della nostra versificazione: per cui tanto più interessanti le ricerche sui più antichi documenti, e, indubbiamente di sommo valore qualora la delicatissima situazione manoscritta lo permettesse, l'indagine sulla Scuola poetica siciliana.

Noi pel canto nostro non possiamo qui che aggiungere un solo elemento di generale valutazione per il problema che si verrebbe a porre (se cioè questo tratto arcaico sia di nascita indigena — e allora tanto più importanti le più antiche e indipendenti testimonianze —, o se esso sia di filiazione francese — e allora l'indagine, avuti i primi appigli, dovrebbe volgersi specialmente verso le forme d'arte, i temi e i generi di derivazione francese —), e cioè la non poca conoscenza che della Francia e della sua cultura ebbe il Barberino, la quale ci risulta, oltre che dal suo quadriennale soggiorno in quella terra (2), anche dall'ampio enciclopedico commento che egli appose ai suoi *Documenti d'Amore* (3).

Ove inoltre si potesse giungere a questi risultati, si osserverebbe anche l'interessante svolgersi delle vicende dei due versi (o di un unico verso con libertà di schema), i quali, avendo gli stessi accenti ritmici, non potevano certo sopravvivere in quella fissità di schemi sillabici che si va sempre più rigidamente imponendo nella metrica italiana: e, quindi, alla lotta che porterà al rapido soccombere di uno di essi via via che l'altro si acquisterà l'universale riconoscimento.

---

(1) Cfr. a proposito CASELLA, *art. cit.*, pp. 96-7 e ciò che giustamente vi dice.

(2) V. oltre alla antica biografia dell'Ubaldini riportata nella edizione del Manzi del *Reggimento*, Roma 1815, la Vita del Barberino cui è dedicata tutta una parte del noto vol. di A. THOMAS, *Fr. da Barberino et la littérature provençale en Italie au Moyen-âge* Paris 1883.

(3) Ed. a cura di Fr. Egidi, Roma 1902-27, presso la Società Filologica Romana.

Ma tutto questo è di là da venire. Ciò che ci premeva era di dare qui questa prima documentazione, affinchè gli studiosi che domani si troveranno a contatto con eguali condizioni ritmiche, abbiano un precedente e si possa così andar raccogliendo il materiale indispensabile per una solida impostazione del problema. E allora sarà anche giustificato quel verso del Petrarca, benchè vada tenuto presente il passaggio del verso da ritmico ad armonico, cioè le caratteristiche che differenziano il verso dantesco da quello petrarchesco; e non si avranno più titubanze di fronte a componimenti come *Di rider ho gran voglia* (1).

E ci piace chiudere però questi appunti con le parole di Antonio da Tempo, le quali stanno a testimoniare una già perduta coscienza dell'esistenza del dodecasillabo di cui siamo andati parlando: parole che sono anche un invito alla prudenza, invito che ci siamo rivolto e che facciamo per le indagini che avranno a venire: « si sonettus in « huiusmodi rithimis (gli endecasillabi) non contigeret ad rectum nu- « merum syllabarum, nunquam bene sonaret auribus audientium « secundum musicos et cantos » (2).

G. E. Sansone.

---

(1) *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite per la prima volta raccolte a cura di Angelo Solerti*, Firenze, Sansoni, 1909, pp. 269. Cfr. inoltre C. Nigra in *Romania*, V, n. 20, 1876.

(2) A. Da Tempo, *De rythimis vulgaribus* a cura di G. Grion, Bologna, Romagnoli, 1869 (in « Scelta di curiosità letterarie »), p. 74. Ricorda inoltre per la questione le parole di Dante, *De vulg. eloq.* II, 5.

Nota. — Dopo aver consegnato alla Redazione del *Giornale* questi appunti, abbiamo continuato le indagini intorno al problema. Non crediamo di dire cosa errata se affermiamo, fin da ora, che la nostra più antica poesia offre altre testimonianze di versi del tipo di quelli su discussi; ma naturalmente essi vanno sottoposti ad una severa precisazione delle condizioni manoscritte, essendo il problema intrinsecamente legato alla critica testuale, e studiati inoltre nell'ambito del componimento cui appartengono. Fra breve tempo speriamo di poter tornare sull'argomento adducendo altre e più cospicue testimonianze.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

RASSEGNA ALFIERIANA

I. Vittorio Alfieri, *Vita, Rime, Satire*, a cura di L. Fassò, Torino, UTET, 1949.
II. B. Croce, *Saluto a Vittorio Alfieri*, in: Quaderni della « Critica », n. 12 (novembre '48).
III. M. Fubini, *Ritratto dell'Alfieri*, in: *Il Ponte*, agosto-settembre '49.
IV. *Scritti sull'Alfieri* (Saggi e studi di Carlo Calcaterra, Annibale Pastore, Marco Boni, Giulio Marzot, Pietro Cazzani, Giuseppe Guido Ferrero, Hans Sckommodau, Marino Ciravegna, Luciano Serra, Ezio Raimondi, Ernest Hatch Wilkins, Carlo Curto, Riccardo Ghivarello, Umberto Pirotti, Robert Van Nuffel, Anton Giulio Bragaglia, Onorato Castellino, Lanfranco Caretti, Stefano Fermi, Giuseppe Corsi. — Rassegne e recensioni del Calcaterra, di Fiorenzo Forti ecc.), in *Convivium*, 1949, nn. 3-4 (pp. 344).
V. L. Russo, *Vittorio Alfieri e l'uomo nuovo europeo*, in *Belfagor*, 31 luglio '49.
VI. G. Natali, *Vittorio Alfieri*, Roma, Signorelli, 1949, pp. 172.
VII. G. A. Levi, *Vittorio Alfieri*, Brescia, Morcelliana, 1950. pp. 290.
VIII. C. Sgroi, *Coscienza artistica di Vittorio Alfieri*, Bologna, Zuffi, 1949, pp. 186.
IX. G. De Robertis, *Le Rime dell'Alfieri*, in *Letteratura contemporanea*, gennaio-febbraio 1950.
X. Articoli di quotidiani e settimanali.

Una prima parte di questa rassegna del bicentenario alfieriano si voleva dedicarla al primo gruppo di volumi dell'edizione critica delle opere promossa dal « Centro Nazionale » e vigilata dal Calcaterra: la *Vita*, il primo volume delle tragedie, il primo dei trattati politici. Ma, per non ritardare troppo la pubblicazione di questo scritto, siamo costretti a rimandare ad altro tempo l'esame di quei volumi, tuttora (dicembre '50) in corso di stampa.

I. — Intanto, l'anno del bicentenario ci ha offerto un nuovo pregevole commento della *Vita*, con una scelta delle Rime e delle Satire, a cura del Fassò, nella collezione Utet dei classici italiani diretta dal Neri. Nell'*Introduzione* di questo bel volume, che è adorno di alcune tavole fuori testo, il Fassò, con la sua più che trentennale esperienza degli studi alfieriani, ci dà una sobria e pur compiuta rassegna dei problemi che sono stati variamente posti e discussi intorno alla vita e all'opera del poeta; e su ciascuno di essi dice il suo parere, meditato sempre ed equilibrato. Solo ci lascia perplessi l'adesione senza riserve che egli sembra dare (p. 13) ad una sentenza recisa-

mente idealistica del Gentile, a proposito dell'autobiografia alfieriana: il concetto che l'Alfieri « ebbe di sè medesimo » e « l'immagine che egli a poco a poco si formò della sua propria natura e che finì con l'idoleggiare come la sua ideale personalità... non sono deformazione della realtà storica; anzi essi medesimi sono questa realtà ».

Non vi è dubbio, come interpreta il Fassò, che la *Vita* « è un felice e fedele ritratto di quello che l'A. sentiva di essere ». Ma la « realtà storica » della sua vita vissuta si può davvero identificare con quello ch'egli « sentiva di essere »? o non è piuttosto da porre a mezza via tra l'intrico di contraddizioni e di debolezze che il rigido positivismo del Bertana scoperse nella vita quotidiana dell'A. e l'*exemplar* ideale di *liber'uomo* e di poeta-vate che l'A. idoleggiò in se stesso? E se si guarda bene, cotesto idoleggiamento è espresso in alcune rime e nei trattati politici, piuttosto che nella *Vita*: la quale non si assomma nella altera asserzione di aver raggiunto quell'altissima meta; ma si risolve nella testimonianza, in tutto sincera e veridica, dell'assiduo sforzo compiuto per raggiungerla, dopo la giovinezza dispersa, nella virilità operosa. Non la storia di un'ascesa compiuta, ma di un'indomita volontà di ascendere.

Nel discorrere delle tragedie, il Fassò ne mette bene in rilievo, consentendo col Momigliano, col Fubini, e con altri critici, l'ispirazione cosmica: le tragedie dell'A. « sono tutte tragedie della libertà dell'anima ». Nelle pagine dedicate alle opere minori noto soprattutto una decisa rivendicazione del valore artistico-letterario, oltre che psicologico e storico, dell'epistolario. Nelle chiose della *Vita* il F. si è valso largamente, com'è naturale, dell'altro commento, assai fine e preciso, già da lui pubblicato presso il Sansoni nel 1922 (seconda ediz.: 1926), ma ha tenuto presenti i contributi di vari studiosi dal '26 ad oggi (1).

Oltre alla *Vita*, riprodotta integralmente, il F. ci offre, in questo primo volume delle opere dell'A., una larga scelta delle Rime, otto Satire, alcuni epigrammi. Particolarmente utile è la scelta delle

---

(1) Ecco alcune aggiunte e rettifiche più notevoli o più curiose, che il F. deriva da indagini erudite posteriori al 1926, e specialmente da quelle del Sirven: sull'età del padre del poeta, morto a 54 anni, e non a 60 come è detto nella *Vita*; sull'identificazione dell'aio che accompagnò l'A. nel primo viaggio (p. 105); e della « signorina » olandese amata dal poeta non ancora ventenne (p. 135); sulla singolare malattia di cui sofferse il poeta nel gennaio del '74 (p. 196); sulla rappresentazione dell'*Antigone* a Roma, nell'82 (p. 294: ivi è citata una lettera di Alessandro Verri che è interessante testimonianza sincrona). Data l'attenta cura con cui il F. registra in nota le discussioni e gli studi sulla veridicità dell'autobiografia, non saprei spiegarmi perchè egli abbia tralasciato, a proposito della composizione dell'*Oreste* (Epoca IV, cap. 5) il rimando allo studio del Bertana su tale argomento, che non mancava nell'edizione del 1926. Su cotesto tema si potrebbero vedere anche alcune pagine del mio studio *La genesi dell'Oreste*, intese a ribattere con dati e argomentazioni le affermazioni del Bertana.

Satire e degli epigrammi: di cui il testo integrale non si può ormai leggere che in vecchie edizioni già da tempo esaurite (delle Satire e delle Rime si ha anche una buona scelta, commentata dal Guastalla, Sansoni, 1912; delle sole Rime una intelligente antologia, col commento di Emilio De Benedetti, Vallardi, 1914). Naturalmente, come avviene ad ogni lettore sfogliando le pagine di un'antologia, sono rimasto anch'io nel desiderio di trovare in questo volume qualche cosa che non c'è; soprattutto mi sarebbe piaciuto rileggervi *L'antireligioneria*, che è, fra le satire alfieriane, una delle più significative, e a tratti, più incisivamente mordaci. Sul commento alle Rime, Satire, epigrammi, esclusivamente dichiarativo, sobrio ed esatto, non ho da esporre che qualche minuto rilievo. A p. 477, nel son. *Oggi ha sei lustri*, l'epiteto *tardissimo* (« che al Tanaro tardissimo sovrasta ») è proprio da riferirsi al *colle* del verso precedente, come intende il F., insieme col Guastalla e col De Benedetti? un colle che *sovrasta tardissimo* è certo immagine assai poco coerente; e vi sono altri esempi di *tardo* nella accezione: « che degrada lentamente »? Tali domande mi ero poste in altro tempo, prima che uscisse l'edizione delle Rime a cura del Maggini; ma ogni dubbio è risolto da una variante che il Maggini ci ha fatto conoscere: *ch'al lentissimo Tanaro*. Si ha dunque qui un'impressione visiva, rispondente al vero, del lento corso del fiume in quei luoghi. A proposito dell'ardito alfierismo: *sesquiplebe*, non v'è dubbio che esso significa sostanzialmente « peggio che plebe » (p. 547); ma si desidererebbe una più precisa dichiarazione del vocabolo, che ne mettesse in rilievo la sferzante espressività. Al verso 13 del son. *Non bastava* (p. 503): « Morte mi s'è d'intorno ad esso avvolta » sarebbe da avvertire (non lo notano neppure il Guastalla e il De Benedetti) ch'esso è tratto dal Petrarca (canz. *Nel dolce tempo*, v. 95: « Morte mi s'era intorno al core avolta ») e con un lieve ritocco fatto più aspro di suono e più drammatico. Al v. 13 del son. *Tante, sì spesse*: « Un velo atro m'ha ingombre | le luci... » sarebbe da rilevare forse la reminiscenza catulliana (da *Ille mi par*: « gemina teguntur | lumina nocte »). A proposito dei due sonetti in dialetto astigiano, avrei ricordato il vocabolarietto piemontese edito dal Jannaco (cfr. questo *Giornale*, **125**, 178-80), che, del resto, il Fassò cita in altro luogo del volume. Al v. 28 della Satira *La plebe*: « Tu d'ogni vizio fetida sentina », non era forse da dire che è tratto dall'Ariosto (*Orlando Furioso*, XVII, str. 76)? E, per ultimo, nelle Satire, erano da conservare tutte le maiuscole che vi abbondano, secondo l'uso del '600-700, oggi a noi fastidioso? (Ma di cotesta questioncella ho già discorso altrove: cfr. questo Giornale, **125**, 177-78).

II. – Il Croce, che già era ritornato all'Alfieri, esaminandone criticamente le Satire, nel '47 (cfr. la Rassegna alfieriana pubblicata

in questo *Giornale*, **125**, 173 sgg.), ha voluto, quasi ad inaugurare l'anno del centenario, rivolgere al poeta un « saluto »: dove, com'è naturale, egli si richiama ai concetti svolti nel suo ben noto e fondamentale saggio del 1917 (1), ma aggiunge alcune notazioni critiche degne di molta attenzione. Sulla genesi intellettualistica dei personaggi alfieriani: « Egli costruiva i suoi personaggi e li faceva comportarsi secondo le passioni e i fini che a loro assegnava; e il suo procedimento era intellettualistico, partendo dalla riflessione su una situazione psicologica... »: che mi sembra vero per alcuni personaggi, non per tutti (non certamente per Mirra e Saul). Direi anzi che la maggior parte delle persone tragiche alfieriane germinarono spontanee dalla « calda fantasia » del poeta; la riflessione intervenne in un secondo tempo: e se più volte soverchiò la fantasia, facendo di quei personaggi delle « costruzioni psicologiche » solo a tratti — in qualche momento lirico — poeticamente vive, avvenne pure più d'una volta che la riflessione accompagnasse con modesti suggerimenti, e, direi, con voce sommessa il processo della elaborazione fantastica, senza svigorirlo o snaturarlo. Neppure mi sembra accettabile, se non con qualche precisa riserva, l'altra asserzione che il Croce fa seguire alla qui sopra citata: « E poichè l'Alfieri aveva commesso il primo taglio indebito della fantasia dal sentimento, eseguì anche il secondo, che fu di staccare la parola e il verso dal moto poetico, che essa segue docile e col quale essa fa tutt'uno, e di concepire un ideale di lingua, di sintassi, di verso, che valesse per sè come stile tragico ». Non si vuol negare che il nostro poeta mirò a delineare intellettualmente « lo stile tragico », come un tipo determinato di verso, di lessico e di « giacitura » delle parole; ma è poi cosa certa che nelle proprie assidue fatiche di artiere del verso e della parola egli cercava, pur senza averne piena consapevolezza, non un tipo astratto, ma una realtà vivente: non lo stile tragico, in genere, ma lo stile tragico *suo*. Degli scrittori, più che la poetica pienamente consapevole ed esposta in formule astratte, a noi importa (e l'abbiamo appreso anche dagli insegnamenti del Croce) la poetica che è implicita nel loro stesso lavoro di artisti. E l'A., anche se parlò spesso del verso e del dialogo tragico in astratto, mostrò indubbiamente con la sua strenua ricerca di una propria forma espressiva, di cui non vedeva modelli che interamente lo soddisfacessero nella letteratura d'altri tempi e del tempo suo, un senso vivissimo dell'individualità dello stile.

Le notazioni critiche più interessanti, nel breve scritto del Croce, riguardano alcune tragedie « minori », e specialmente la *Sofonisba*. E qui mi sia lecito confessare che quelle due pagine dedicate a co-

(1) E, a tale proposito, il Croce ricorda opportunamente il saggio del VINCENTI, *Alfieri e lo Sturm und Drang* che con molta utilità degli studiosi è stato recentemente ristampato in *Belfagor*, 1949, n. 5.

testa tragedia mi hanno procurato una modesta soddisfazione di amor proprio. Ivi il Croce conferma con la sua autorità (e le « auctoritates », molto valgono nei giudizi estetici, sempre in qualche misura soggettivi) il riconoscimento della essenziale poeticità della *Sofonisba*: che io, solo tra gli studiosi di cose alfieriane (come osservava il Fubini nel suo *Alfieri*, Firenze, Sansoni, 1937, pag. 368), avevo proposto nel 1932 e nel '39 e confermato con qualche riserva nel '45. Direi anzi che il Croce vada un poco oltre quelle mie modeste note, nel suo giudizio critico, attribuendo alla figura di Scipione qualche cosa di più che « un'accorata comprensione delle altrui debolezze », come io dicevo. Infatti, dopo aver citato i versi: « ogni alma eccelsa | ch'abbia avversa la sorte, a me fa quasi | aborrir la mia prospera... », così li interpreta: « Aborrire il non errare, il non soffrire al pari degli altri uomini che errano e soffrono, e sentire la propria condizione sicura come un'ingiustizia e un'inferiorità che rimorde ». Vi è dunque davvero tutto questo in quelle brevi parole di Scipione? Non ha qui il Croce ceduto un poco anche lui alla propria fantasia, attribuendo all'A. cotesta intuizione, così profonda e originale, da grande poeta romantico? Comunque, l'attenta auscultazione della riposta umanità della poesia alfieriana, nell'analisi che il Croce si dà della *Sofonisba*, ci fa parere alquanto strano che egli non abbia poi voluto porgere l'orecchio a un tema psicologico-poetico che pur risuona profondo e a tratti intenso nel *Filippo*: il tema della gelosia del padre verso il figlio: non gelosia d'amore (che sarebbe piuttosto motivo da commedia o da turgido dramma romantico), ma, piuttosto, livore di un'anima triste e chiusa verso un'altra anima cordiale ed aperta, livore di chi sa che non potrà mai possedere quello che ad altri la natura ha dato come un dono gratuito: la capacità di espandersi cordialmente verso altre anime, in comunione di affetti e di pensieri. Da cotesta gelosia insorge un odio che, per essere di un padre verso l'unico suo figlio, pare veramente collocarsi oltre i limiti d'ogni effettuale esperienza umana: lo « snaturato inaudito odio paterno ». Solo in questo senso direi che il *Filippo* sia, come afferma il Croce « un'iperbolica costruzione psicologica »; che è suggerita da un'intenzione polemica: il proposito di esiliare il tiranno dall'umanità.

III. — Il Fubini, nel suo saggio: *Ritratto dell'Alfieri*, ha definito, come meglio forse non si sarebbe potuto, i motivi e i temi del pensiero e del sentire degli illuministi, che ricorrono insistentemente nelle prose e nei versi (più nelle opere minori che nelle tragedie e nella *Vita*) dell'Alfieri. La critica alfieriana del '900 di derivazione e spiriti crociani ha sempre più dissociato l'A. dagli illuministi, fra cui visse e lavorò, mettendo in luce sempre più viva (fino al noto libro del Ramat e a quello, meno noto, del Binni: *Vita interiore di V. A.*, Bologna, Cappelli, 1942: che rappresentano quasi l'estremo

punto d'arrivo di tale critica) il protoromanticismo o addirittura il romanticismo del nostro poeta. Le prime pagine del saggio del Fubini, che sono le più notevoli, ci ammoniscono ad essere prudenti nel muovere per questa via. Già lo stesso Fubini (*Alfieri*, cit., p. 13; e si può vedere a confronto anche il mio *Alfieri*[3], p. 62) aveva parecchi anni fa rilevato gli antecedenti illuministici dell'alfieriano elogio del « forte sentire »; ora ribadisce che cotesto motivo, « da lui opposto alla ragione calcolatrice dei filosofisti, non lo distingue, come egli riteneva, dagli avversati pensatori dell'illuminismo, se sempre più insistente si faceva valere nell'ambito del pensiero e della letteratura del tempo, il mito del sentimento, della passione, dell'entusiasmo ». « Non s'intende l'A. al di fuori dell'illuminismo — prosegue il Fubini — di quell'attesa, propria dell'ultimo '700, di una palingenesi dell'umanità, ricondotta al regno della ragione e della libertà, mercè un rivolgimento politico conseguibile con pacifiche riforme... Rinasce, disse il De Sanctis, l'uomo col Parini, ma non col Parini soltanto, perchè è proprio dell'illuminismo italiano come di quello europeo, insieme col prevalente spirito polemico, il rilievo più forte della personalità degli individui che si viene temprando più vigorosa nell'assidua lotta; e dalla schiera degli illuministi, inteso ciascuno a combattere gli « abusi », i « pregiudizi », gli « errori », nei diversi campi del sapere e della vita pratica, esce il nostro poeta... Nè del tutto nuovo a noi riesce il suo volontario straniarsi dalla piccola patria, quando pensiamo all'insofferenza da tanti sentita dei limiti di una società ristretta e provinciale, e all'aspirazione ad un più ampio teatro di azione, che poteva essere l'Europa o l'Italia... Come riconosciamo lo spirito del tempo suo nel richiamarsi che egli fa ad una natura vergine e primitiva come valore essenziale degli individui e dei popoli; nella simpatia per quegli uomini e per quelle opere in cui essa più schietta e più piena si manifesta... ». Tutto questo mi pare vero e detto assai bene; e ugualmente bene, nell'insieme, ha il Fubini fatto vedere come cotesti modi del pensiero e del sentire illuministico siano poco più che il punto di partenza del sentire e del pensare alfieriano; che se ne discostano risolutamente non solo per alcune differenze concettuali, ma anche, e più per « il tono che quei concetti in lui assumono ». E cotesta differenza di tono è così totale e profonda, aggiungerei, che, dopo aver attentamente rilevato ed enumerato gli spunti illuministici del pensiero alfieriano, ed avere così riallacciato tenacemente il poeta al suo secolo, ci ritornano tuttavia insistenti alla memoria i versi del Leopardi dove l'A. è veduto in sdegnosa solitudine fra i suoi contemporanei, deducente la sua maschia virtù « dal polo » e non dalla sua « stanca ed arida terra »; e pur respingendo i due amari epiteti: *stanca* ... *arida* (per il Piemonte li smentiscono soprattutto le ricerche del Calcaterra), sentiamo in quei versi, al di

là della suggestiva eloquenza, una sostanziale verità storica: se è vero che un iato profondo e spesso incolmabile separa gli uomini gli uni dagli altri quando diverso e antitetico è il loro senso della vita, assai più che se le loro opinioni e convinzioni divergono. L'entusiasmo morale spinto fino alle soglie del fanatismo, il disdegno delle graduali e pacifiche riforme e l'attesa appassionata di un mutamento radicale della vita collettiva distaccano risolutamente, come ammette il Fubini, l'A. dal pensiero illuministico visto nelle sue linee essenziali; e il latente pessimismo cosmico, che non è difficile scorgere sotto le apparenze del suo pessimismo politico e sociale, la vana brama dell'irraggiungibile che è in lui e trova rifugio soltanto nell'idoleggiamento della morte liberatrice, pongono l'A. decisamente in antitesi con lo spirito dominante dei suoi tempi, e lo accostano non meno decisamente al pensare e al sentire romantico.

Bisognerà dunque esser cauti (come è stato cauto il Fubini) anche nel ricondurre il pensiero alfieriano all'illuminismo; perchè il pendolo della critica alfieriana non oscilli troppo in quel senso, dopo aver oscillato forse troppo nell'altro. Per esempio: si badi a non identificare troppo facilmente (come sembra voglia fare anche il Fubini) il concetto dell'*impulso naturale*, fondamentale nel pensiero alfieriano, con la « natura vergine e primitiva », che, secondo gli illuministi, vive più o meno vigorosa negli individui come nei popoli, sotto la crosta della civiltà, e tende a spezzarla, per manifestarsi nella sua libera spontaneità. L'*impulso naturale* è qualche cosa di assai diverso, e più complesso: è il concetto di una forza spirituale che insorge dall'intimo della persona umana, con una sua mistica virtù, destando un anelito alle vette, un acre disdegno d'ogni mediocrità, una quasi fanatica volontà di superare se stesso in ogni istante della propria vita: è insomma una concezione, o almeno un'intuizione della vita interiore, romantico-idealistica, e non più illuministica (1). E se l'ottimismo prevalente nel secolo dei lumi viene meno con l'A., come ammette il Fubini, « e dà luogo ad un pessimismo angoscioso », come negare la solitudine ideale dell'A. nel suo secolo, che anticipa in un certo senso la solitudine del Leopardi tra i suoi contemporanei, credenti, la maggior parte, nelle « magnifiche sorti e progressive » dell'umanità? Vero è che l'A. rifiutò, come nota il Fubini (e non è concetto nuovo), quel pessimismo cosmico che sarebbe stato conforme al suo sentire profondo, « con un atto di virile volontà, per tornare a quella lotta a cui si era votato ».

Nel saggio del Fubini è da rilevare, per ultimo un'acuta osservazione sull'ultima opera dell'A.: le commedie. Posta verso la fine del saggio, ci richiama ai concetti delle prime pagine, qui sopra

(1) È da rileggere quel che dell'*impulso naturale* alfieriano diceva il Gentile trent'anni fa, ne *L'eredità di V. Alfieri*, in *La Critica*, XIX (1921), p. 210.

accennati: « è significativo che nessun'altra sua opera rechi come quest'ultimo suo lavoro, lasciato imperfetto per la morte, l'impronta illuministica; quasi che, lontana ormai l'età dell'entusiasmo poetico, egli ritrovasse in se stesso quelli che erano i fondamenti della sua cultura e della sua educazione. Di lì era partito, ma nella sua giovinezza ribelle e poetica anche il suo pessimismo aveva avuto un accento eroico; ora invece è mera negazione; e della cultura che è stata, ed è ancora, la sua, egli rileva soltanto quello che è in essa di negativo ». Quale sia il tono fondamentale delle commedie alfieriane e soprattutto della più significativa, *La finestrina*, è cosa che può essere anche oggi discussa utilmente: come vedremo più oltre. È impossibile negare che esse sono pervase di spiriti illuministici: d'un illuminismo di tipo volteriano. Ma è poi da vedere se vi prevalga il tema dell'acre irrisione che muove da un impulso a rifiutare « la vita »; o quello dell'amara saggezza che adduce ad una pensosa accettazione della vita (da questo, più che dall'altro, si può risalire a Voltaire); e il richiamo alle posizioni mentali e al sentire degli illuministi è tanto più o tanto meno valido, quanto meno o più s'inclina a scorgere e a mettere in rilievo nelle commedie alfieriane il romantico senso di disgusto della vita che in esse senza dubbio si avverte in qualche misura: della vita, intendiamo, come accettazione quotidiana di limiti, vale a dire di rinunce e di transazioni, nella convivenza cogli altri uomini e nell'assiduo dialogo con la propria coscienza (1).

IV. — Dalle acute e in parte nuove riflessioni del Fubini non è troppo arduo il passaggio alle dotte indagini del Calcaterra, nello studio che apre il volume miscellaneo degli *Scritti sull'Alfieri* sopra citato: *Umanità e poesia nell'Alfieri*. Che se da quelli scaturisce un ammonimento a non romantizzare troppo l'A. separandolo dal suo

(1) Il Fubini ha dedicato alcune commosse pagine all'Alfieri anche in un altro articolo: *Alfieri nel nostro tempo* (in *La Rassegna d'Italia*, maggio 1949): il quale, più che uno studio critico, è una rievocazione di tempi che ci appaiono ormai lontani, non solo perchè 25 o 30 anni sono la « vita viva » di un'intera generazione, ma anche, e più, per le cose tragiche e angosciose che abbiamo tutti in vario modo e in varia misura sperimentate e patite da allora ad oggi. Il F. ci ricorda come nacquero e che cosa significarono nei loro anni, e ci dice in che luce sono da vedersi oggi, due libri assai noti e notevoli: *La filosofia politica di V. Alfieri* del Gobetti e *L'anarchia di V. Alfieri* del Calosso: libro di appassionata oratoria etico-civile, più che di critica, il primo; di estrosa e a tratti geniale intuizione della vita interiore dell'A., il secondo. Il F. rileva poi con amara meditazione la tremenda « attualità » dell'A. in tempi non lontani e specialmente tra il '38 e il '45 (dalle dissennate e barbariche « leggi razziali » all'aprile del '45). In realtà, è proprio di ogni poesia che nasce da un'intima esperienza di vita (e il F. lo sa meglio di me) il poter divenire « attuale » in qualche modo, in ogni tempo: e il senso angoscioso della persona umana vilipesa e oltraggiata può insorgere nell'animo nostro, in modi e forme purtroppo innumerevoli, in ogni tempo: ieri come oggi, oggi come domani.

secolo, dalle pagine del Calcaterra ci viene un monito, anche più valido e perentorio, a non deformare con indebiti accostamenti a concezioni di tipo decadentistico il senso eroico della vita che fu dell'A. tragico e lirico. Le prime pagine dello scritto del Calcaterra mirano infatti essenzialmente a far vedere l'inconsistenza e la stortura dell'aver voluto accostare, o addirittura identificare, la concezione alfieriana del *liber'uomo* e del poeta vate ed eroe a quella del « superuomo ». Il Calcaterra procede analiticamente per dimostrare che « tutte le circonlocuzioni che sono state ricercate nelle opere dell'A. per mostrare che egli in sè idoleggia il superuomo ottocentesco e novecentesco, sono metafore di origine antica, cioè classica, letteraria, e hanno nel contesto altro senso da quello che ad esse è attribuito ». Nulla è più necessario, per non correre il rischio di travisare il pensiero di uno scrittore, che circoscrivere con esattezza filologica il significato che nella lingua del suo tempo e nel suo proprio linguaggio assumono le parole e i modi di dire suoi caratteristici: è verità ovvia e universalmente accettata, ma non sempre abbastanza presente al pensiero degli studiosi, nelle loro ricerche storico-letterarie. La dimostrazione analitica del Calcaterra riesce convincente. L'uso metaforico, che s'incontra nelle pagine dell'A., di *Dio* e *divino*, e della singolare espressione « quasi che un Dio » per celebrare l'uomo di alto e forte sentire e il libero scrittore, ci dice al più, aggiungerei, che nell'animo dell'A., quando l'entusiasmo poetico ed etico lo accendeva, affiorava una sua vaga e profonda religiosità; ma quelle stesse metafore, ed altre consimili, egli usò altre volte senza intima partecipazione dell'animo, riecheggiando il pomposo « linguaggio chiabreresco e guidiano e frugoniano ».

Con questi accenni allo studio del Calcaterra siamo entrati a parlare del volume dedicato da « Convivium » all'A. nell'anno del bicentenario: volume che raccoglie contributi utilissimi, in vario senso, a una migliore conoscenza dell'A. e dell'opera sua.

Ha il carattere discorsivo di una conferenza (e nacque appunto come conferenza, detta nella « Casa d'Alfieri » di Asti) lo scritto di Annibale Pastore, *Senso e valore del teatro tragico di V. A.*; dove il vecchio maestro dell'Università torinese ha ripensato e risentito, con giovanile impegno, il pensiero e la poesia alfieriana. Meriterebbe di essere discussa particolarmente, ma forse meglio che in questo *Giornale*, in altra sede, la brillante sebbene alquanto vaga affermazione che « tra la tragedia antica o classica e l'odierna esistenzialistica, l'alfieriana occupa una posizione intermedia, che direi ambivalente ». Mi limiterò ad osservare che tra la tragedia classica e la esistenzialistica si collocano almeno altri due momenti storico-letterari: la tragedia romantica e il dramma verista.

Lo studio di Pietro Cazzani: *Religiosità dell'A.*, muove dalla constatazione che l'incontentabilità politica dell'A. ha la sua radice

in una preromantica brama dell'irraggiungibile o, se volete (come s'è detto sopra), in un semilatente pessimismo cosmico: concetto che, enunciato con qualche variante da parecchi studiosi in questi ultimi anni, e anche dal Cazzani stesso in qualche altro suo scritto, può dirsi ormai di dominio comune. Ma forse il Cazzani modernizza troppo l'A. in senso romantico-decadente, attribuendogli il senso angoscioso della « impossibilità di comunicazione con gli altri uomini, anche con coloro che sono più cari ». O meglio: è vero, forse, che nella complessità del sentire del nostro poeta anche questo s'intravede (si rilegga, per esempio il cap. VIII della *Adolescenza*, nell'autobiografia): ma non appare dai suoi scritti che egli mai assumesse a tema delle sue visioni fantastiche e delle sue meditazioni cotesta amarissima pena. Egli conservò, o almeno volle conservare, sempre intatta la fede nella possibilità dello sfogo e della consolazione che l'uomo trova confidando intere le sue pene ad un amico sicuro o a donna amata ed amante, certo di incontrarvi comprensione e « simpatia ». Quel desertico isolamento il nostro poeta lo assegnò consapevolmente — punizione giusta ed atroce — soltanto al tiranno.

Più sottile e ingegnoso è lo studio di Hans Sckommodau: *Achille e Tersite*; che mette in rilievo l'intimo rapporto dialettico tra lo « spirito achilleo » e lo « spirito tersitico » nella vita interiore dell'A.: per cui il trapasso dall'uno all'altro è facile e pronto in ogni momento di quella vita; e sarebbe errato, e forse ingenuo, distinguere rigorosamente in essa un periodo achilleo ed un periodo tersitico; per quanto sia vero che l'atteggiamento achilleo prevalse negli anni della miglior virilità del poeta, tra il '78 e il '90; e lo spirito tersitico nell'ultimo tempo della sua vita, quando scriveva le commedie. (Ma già prevaleva nei *Giornali*, che sono degli anni giovanili). È poi ovvio che della ispirazione achillea la più pura espressione sono le tragedie; e in gran parte la *Vita* e i trattati politici. Più dubbia è la collocazione delle Satire: in cui, al dire dello Sckommodau, prevale decisamente lo spirito achilleo (« Egli eroicizza la satira... »): ma, a voler essere più analiticamete obiettivi, si potrebbe rilevare che la nobile *indignatio* altamente intonata, di timbro giovenalesco o dantesco, si alterna a volte con una biliosità plebea, che ben si potrebbe chiamare tersitica; e che — come ho osservato altrove — fa pensare piuttosto al Menzini. Nel complesso, dopo aver letto il saggio dello Sckommodau, che è vivace ed a tratti suggestivo, rimane l'impressione che egli, piuttosto che dire cose nuove, abbia tradotto in formule brillanti, secondo il gusto d'oggi, cose già dette sostanzialmente da altri.

Lo scritto di Marino Ciravegna: *Lirismo e tragicità in V. A.*: ha particolarmente qualche utile nota sulle Rime. Respingendo giustamente la stortura critica di chi ha voluto porre le Rime « al sommo

dell'arte » dell'A., il Ciravegna accetta un mio parere, decisamente antitetico a quella opinione estrema (1): le rime alfieriane non sono altro che « frammenti tragici », a cui l'ambizione dell'autore, desideroso di provarsi, a gara coi sommi, nei maggiori generi letterari, ha voluto dare le forme e la veste della lirica tradizionale; parere, che mi sembra anche oggi rispondente al vero, se non proprio per tutti, per la maggior parte dei componimenti lirici dell'A. Di qui, aggiungerei, i vuoti di ispirazione e le zeppe, assai frequenti; dovuti soprattutto alla esigenza di dilatare o costringere quelle illuminazioni tragiche nella struttura chiusa e difficile del sonetto: che è la forma più spesso usata dall'A. Ma è chiaro — o dovrebbe esser chiaro a tutti — che l'anteposizione delle rime alle tragedie può essere discussa, e non dico accettata, dalla critica cauta ed equilibrata solo se essa significhi, in senso generico, il riconoscimento di un prevalente soggettivismo « lirico » nell'opera poetica dell'Alfieri.

Contributi particolari in vario modo interessanti ci offrono Ezio Raimondi, Giulio Marzot, Marco Boni, Luciano Serra.

Lo studio del Raimondi: *L'ultimo Alfieri: il poeta delle Commedie*, propone un'interpretazione decisamente antiromantica delle commedie alfieriane vedute sinteticamente nel loro spirito informatore. (Di indirizzo antiromantico, più o meno palese e consapevole, è gran parte della critica d'oggi che muove dalle scuole universitarie). Secondo il Raimondi le commedie alfieriane segnerebbero il raggiunto limite di un « raccoglimento pensoso » di una « amara saggezza », da cui l'A. trasse un'intima se pur malinconica pace, sul finire della sua vita appassionata; rivivendo come propria effettuale esperienza faticosamente raggiunta quella saggezza che egli aveva imparato a conoscere e desiderato già in giovinezza, scorrendo le pagine di un libro a lui particolarmente caro: gli *Essais* di Montaigne. Una moderata interpretazione romantica fu già proposta dal Fubini, e ripensata con una certa indipendenza da chi scrive queste pagine (sono quasi vent'anni!). Parve a me cosa certa che nell'intimo delle commedie alfieriane fosse da scorgere « quell'amaro disgusto di sè, che in ogni uomo, ma più in chi sia nativamente altero e incline agli estremi, com'era l'A., viene a coincidere necessariamente con una amara sfiducia in tutti e in tutto ». Commedie « antiplutarchiane », dunque, disse il Fubini; che muovono da una posizione spirituale antitetica a quella delle tragedie: pervase da un'appassionata fede nell'eroico, queste; intimamente penetrate, quelle, da un desolato senso della bassezza umana, dell'insanabile plebeità della vita. Ora il Raimondi ci parla insistentemente di una raggiunta saggezza, se pur pensosa e triste. Ma i testi che egli adduce a conforto della sua

(1) Ma debbo rilevare che la citazione del Ciravegna difetta di esattezza: cfr. il vol. CIII (1934) di questo *Giornale*, p. 103; e il vol. CV (1935), p. 363.

tesi non riescono, in verità, persuasivi. Non so, per esempio come possa chiamarsi « dolce-amara » (cfr. p. 498) la sentenziosità di versi come questi, crudi e spietati fino al cinismo: « Bastone e borsa; | borsa e bastone... | ... baston, borsa, bastone, | quest'è il codice eterno... » (*L'Uno*, atto II, sc. 4ª); nè quale riposata, se pur amara, saggezza si possa scorgere in quest'altra irridente sentenza, da aristocrate misantropo: « ma gli sciocchi | son mezzo il mondo, e poi du' terzi e mezzo | della metà seconda... » (*I Troppi*, atto II, sc. 1ª); nè qual senso di umana pietà (cfr. p. 510) altri possa avvertire nelle parole che il poeta attribuisce ad Eaco, giudice infernale, nella penultima scena della *Finestrina*: « Così dunque | tutto è aggiustato e queto... | Altro non resta che convincer l'ombre, | ch'elle non den lagnarsi se talvolta | tristi compagni le si vedon dare; | chè il vuol necessità... | ... Anco lassù | nel mondo sozzo usa così... ». Di tutti i testi citati dal Raimondi uno solo offre qualche valido appoggio alla sua tesi: il discorso conclusivo di Mercurio nell'ultima scena della *Finestrina*, alle ombre degli inferi: « Un po' di mano | che vi mettiate alle coscienze vostre, | più indulgenti faravvi altrui per certo; | se no, temete la fatale finestra, | che può tornar, se savie non tornate | voi tosto tosto... ». Ma è poi vero che qui il poeta proclama, per bocca del messaggero di Giove, « la necessità del perdono », con spirito quasi evangelico? Qui il dio pagano non esorta all'indulgenza in nome di un senso di comprensione dell'umana infermità, come insegnò l'antica saggezza e come suona l'ammonimento evangelico (« chi è senza peccato scagli la prima pietra »); ma in nome della paura: non chiedete che si aprano le altrui finestrine, se non volete che venga aperta la vostra! Lo stesso poeta ha fatto intendere chiaramente il suo pensiero con la cinica espressione che ha attribuito poco prima a Minosse: « *A pavore fenestellae*, — sarà il nostro digesto ». Sarà dunque più prudente e più aderente ai testi (quanto spesso la critica d'oggi dimentica i testi nel processo ardito delle proprie interpretazioni!) asserire che quella pacata se pur amara saggezza di cui parla il Raimondi fu forse il miraggio lontano della giovinezza del poeta; fu per certo un'intima aspirazione dei suoi ultimi anni; ma l'A., nel cammino verso quella meta ideale, rimase a mezza via; e la morte lo colse mentre egli guardava ancora con acre disdegno e disgusto, più assai che con indulgenza e comprensione, al « mondo sozzo ».

A parte la tesi fondamentale del suo saggio, che a noi pare, come s'è detto, assai discutibile, il Raimondi ha notevoli osservazioni particolari sul linguaggio delle commedie alfieriane, sugli alfierismi frequentissimi in esse; e particolarmente sull'estrosa inventività di spregiativi e di diminutivi beffardi, di parole composte per canzonatura e scherno. Noto particolarmente (p. 501) un richiamo alla lingua dell'Aretino: l'Aretino dei *Ragionamenti*, da cui l'Alfieri, in

tanta diversità di spiriti e di coscienza morale, pur trasse una lezione di stile non inutile: cotesto accostamento meriterebbe di essere alquanto sviluppato e approfondito. E assai bene il Raimondi delinea la fisionomia stilistica delle commedie alfieriane, cogliendovi « macchie di colore », « ghirigori piacevoli e bizzarri », e spesso « un proverbiare gustoso »; e segnando poi con finezza i limiti dell'arte dello scrittore in quell'ultima opera sua (1).

Affronta un tema interessante e, direi, peregrino il Marzot, nel suo studio: *Concordanze e discordanze secentesche in V. A.* Già il Bosco, in un suo breve scritto sulla *Lirica alfieriana* (cfr. la Rassegna alfieriana in questo *Giornale*, 122, 146 sgg.), aveva acutamente osservato: « È significativo che di tutta la poesia settecentesca l'Alfieri principiante si volga ad imitare (e di questa sola imitazione si compiaccia) quella contenente ancora lievito barocco... L'Alfieri dunque accetta della sua età quanto in essa persiste della sensibilità drammatica dell'età precedente ». Qualche riflesso dell'anima barocca (di cui la critica recente è venuta meglio illuminando l'intimo fervore drammatico, che compenetra di sè non solo le arti figurative, ma anche la letteratura nostra in prosa e in versi) si può dunque scorgere nel pensiero e nell'arte dell'A.: certo, l'anima barocca, nella sua tensione iperbolica, in quel ch'ebbe di « convulso ed esorbitante » (come dice bene il Marzot) era più congeniale al nostro poeta che l'animula degli arcadi; anche se, in ossequio al giudizio della critica ufficiale del suo tempo, — giudizio che è in realtà una posizione polemica — l'A. ripetè che il '600 « delirava ». Ma il Marzot, più che i riflessi barocchi nell'arte del nostro poeta (che sarebbe tema ancora degno di studio) ricerca gli echi del pensiero e della sensibilità dell'ultimo cinquecento e del primo '600, l'età della Controriforma, nel pensiero e nella sensibilità dell'A. L'austera intransigenza etico-civile dell'A. avrebbe dunque un suo antecedente storico nella intransigenza etico-religiosa, spinta non di rado fino al limite dell'intolleranza fanatica, che prevalse nell'età della Controriforma, in chi mirava arditamente ad innovare come in chi s'irrigidiva nel voler conservare? In quell'età « cattolici ed eretici, religiosi e laici — nota il Marzot — acquistano una più rigorosa coscienza dei nemici da debellare; e dove non entrano ragioni politiche a consigliare accomodamenti, si fanno intransigenti e fieri » (p. 391). Indubbiamente l'A. è più vicino idealmente a coteste posizioni spirituali che alla umana tolleranza e moderazione, troppo spesso declinante verso il limite dell'indiffe-

(1) A proposito della locuzione: « favellare in *ringhiera* », che il R. cita in nota a p. 503, è da osservare che l'uso di cotesto ben noto vocabolo trecentesco per indicare i *rostra* da cui parlavano gli oratori fu quasi certamente suggerito all'A. dal Davanzati, che nella sua traduzione degli Annali di Tacito, ben nota al nostro poeta, rende il classico *pro rostris* con « in ringhiera » (III, 76).

rentismo etico, religioso e civile, del primo '500 italiano. Ma l'accostamento dell'A. ai controriformisti e ai loro arditi e a volte eroici avversari — dei quali il nostro poeta ebbe una conoscenza assai incerta e saltuaria — non mi pare molto più valido che l'accostamento a qualunque altra età e a qualunque altro ceto o setta di uomini che abbia informato il suo pensiero e il suo vivere ad una rigida e combattiva intransigenza. A parte l'ovvia verità che l'intransigenza etico-civile l'A. la trasse anzitutto dal suo cuore profondo, mi pare certo che egli vi si confermò con altera consapevolezza soprattutto trovandola espressa in forma lapidaria e « definitiva » nelle pagine di scrittori antichi che gli furono assai familiari: Plutarco, Tacito, Lucano; e di Dante e di Machiavelli, che egli ebbe in altissimo onore. Se si guarda bene, di due soli scrittori del secondo '500 e del primo '600 si avvertono echi notevoli nell'A.: Tasso e Boccalini. Ma, quanto alle concordanze boccaliniane, bisogna poi vedere se esse non siano in realtà echi del Machiavelli e di Tacito, che il nostro poeta accolse direttamente dalle pagine di quegli autori, come già li aveva accolti il Boccalini (1). Quanto al Tasso, gli echi della sua poesia intenzionalmente o effettualmente eroica nell'A. sono innegabili: si pensa sopra tutto, come osserva il Marzot, al titanismo e al prometeismo del Satana e del Solimano tasseschi. Assai bene il Marzot rileva e delimita (pp. 393-94) la malinconia crucciosa, invasa di indefinito sgomento (molto diversa dall'altra malinconia, « ninfa gentile », pur essa ben nota all'A.), che primamente giunse all'espressione poetica nell'età del Tasso (dire che allora primamente affiorò nell'anima umana mi parrebbe un voler riecheggiare un poetico mito leopardiano, piuttosto che asserire una verità storica); e che preannuncia visibilmente la preromantica « melancolia » del nostro poeta. Non meno bene il Marzot (p. 410), definisce i « due sentimenti o passioni nuove » che diedero l'impulso, nell'Alfieri, a vigorose espressioni poetiche; e che « quasi ignorati dalla poesia italiana prima del Tasso, si formano nel clima della Controriforma »: « L'orrore della forza, del tremendo potere insediato sul trono, che è insieme croce e grandezza di chi lo possiede, e che il poeta guarda, affascinato e sgomento; e la tristezza dinanzi alla potenza, sia pur tirannica e nemica, quando cade con dignità ». Meno mi persuadono i precorrimenti secenteschi che il Marzot pensa di poter scorgere al concetto alfieriano dell'alta dignità del letterato: piuttosto che al '600 direi si debba risalire assai più

(1) Per cotesta via bisogna procedere assai cauti; e più quando dai raffronti con uno scrittore della tempra del Boccalini si scende, come ha fatto il M., a rilevare concordanze con poligrafi e mestieranti come Francesco Sansovino. Perchè, per esempio, il M., citando alcune frasi tratte dai *Concetti politici* del Sansovino (« Il nome della libertà è tanto gagliardo che forza alcuna nol doma, tempo alcuno nol consuma, e merito alcuno nol contrappesa »), non ci ha detto che esse sono in realtà una citazione o un plagio dal Machiavelli (*Istorie fiorentine*, libro II, cap. 34)?

indietro: alla rivendicazione umanistica della dignità e potenza delle lettere. E non direi neppure che sia da cercare nel '600 quasi un abbozzo dell'etopea alfieriana del *liber'uomo*: che ha, anch'essa, i suoi antecedenti storico-letterari sopra tutto nelle pagine degli scrittori antichi — Plutarco, Tacito, Lucano — e in Dante e Machiavelli.

Marco Boni, nel suo *Plutarchismo alfieriano* — lavoro condotto con metodo e con minuta cura, e, per sicurezza e larghezza di informazioni, esauriente — ci offre parecchie notizie interessanti e buone osservazioni analitiche. Che l'Alfieri leggesse primamente le *Vite parallele* nella traduzione francese del Dacier già suppose, con molta verosimiglianza, il Bertana: il Boni cerca di precisare quale edizione di quella traduzione l'A. ebbe tra le mani: forse l'edizione del 1762, in quattordici tomi in-12. L'A. rilesse poi le *Vite* plutarchiane nel volgarizzamento cinquecentesco del Domenichi, che potè riuscire a lui gradito anche perchè dalla « maladettissima lingua francese » lo riportava all'aureo nostro '500. « Un esemplare di questa traduzione [ediz. Giolito del 1567], acquistato dal poeta a Firenze nel 1779, come dichiara la nota autografa segnata, come di solito, nella pagina di guardia, è conservato tra i libri già appartenuti all'A. e donati dal pittore Fabre alla Biblioteca municipale di Montpellier, e reca numerose correzioni e annotazioni autografe »: tali notizie ci dà il Boni; e a dimostrare che questo esemplare fu usato dall'A. nel corso della composizione delle sue opere, adduce qualche altra minuta prova. Di Plutarco l'A. conobbe anche gli *Opuscoli morali*: nello stesso anno 1779 egli acquistò un esemplare del volgarizzamento cinquecentesco di Marcantonio Gandino, che dovette far parte della sua prima biblioteca sequestrata a Parigi nel '92. Dopo aver registrato altre notizie meno utili, ma non trascurabili, sulle edizioni latine e greche di Plutarco che entrarono a far parte della biblioteca dell'A. nell'ultimo periodo fiorentino, il Boni illustra l'alto potere suggestivo ch'ebbe la lettura di Plutarco per l'A.: nel confermare e definire il senso eroico della vita che egli non sempre tradusse negli atti della sua vita vissuta, ma sempre coltivò con appassionato idoleggiamento. Tra le concordanze e consonanze plutarchiane che si colgono negli scritti dell'A., il Boni ritiene opportuno rilevarne una che a me parve e pare notevole, nè so che sia stata da altri notata: tra una pagina della vita di Cesare è la delineazione notissima dell'*impulso naturale* (1); e, definito assai bene il moderato e vigilato plutarchismo dell'autobiografia, indaga minutamente le suggestioni plu-

(1) L'accostamento da me proposto riuscirà anche più persuasivo se si tenga presente l'innegabile concordanza (rilevata dal Levi nel libro di cui si discorre più oltre in questa rassegna, p. 135), tra il luogo dove l'A. parla dell'*impulso naturale* e alcuni versi del *Bruto secondo* (atto III, sc. 1), che sono di sicura ispirazione plutarchiana.

tarchiane nella *Cleopatra*, nel *Timoleone* (« la tragedia esemplare del plutarchismo alfieriano »), nell'*Agide*, nel *Bruto primo* e nel *Bruto secondo*; ed enumera i temi e i motivi della vita interiore e della poesia alfieriana in cui si avvertono riflessi plutarchiani. Forse, dall'amore del suo argomento il Boni è stato indotto a sopravalutare alquanto (vedi specialmente le pp. 375-76) l'influsso di Plutarco, in confronto a quello di Dante, del Machiavelli e degli illuministi francesi (tra questi ultimi, più che Voltaire e Montesquieu, Diderot ed Helvetius). In ultimo, il Boni esamina i riflessi plutarchiani nei trattati *Della tirannide* e *Del Principe*, nel *Panegirico* e nella *Virtù sconosciuta*, nelle Rime, e anche nelle Commedie, particolarmente ne *I Pochi* e ne *I Troppi*. Ma per queste ultime mi pare certo che si tratti soltanto di esteriori concordanze di invenzione: il che, del resto, mostra d'intendere il Boni, accettando il giudizio del Fubini che le commedie dell'A. siano sostanzialmente antiplutarchiane. Vero è che anche l'antiplutarchismo entra nella storia della « fortuna » di Plutarco: al quale argomento, più genericamente, ma rimanendo nei limiti del '700, il Boni dedica le ultime pagine del suo studio.

Indole minutamente analitica, in senso stilistico-lessicale, ha anche, e più, lo studio di Luciano Serra: *L'aggettivo alfieriano*. Movendo dalla verissima, anche se ovvia, osservazione, che « la predilezione di uno scrittore per certe parole ha sempre il suo significato psicologico », il Serra esamina le « costanti aggettivali » dell'A.: che rispondono soprattutto all'esigenza di esprimere il sentire « alto » e libero (oltre ad *alto* e *libero*: *sublime*, *sommo*, *antico*, *prisco*, *verace*, ecc.); la veemenza passionale, l'iniquità e l'orrore (*fero*, *feroce*, *atro*, *atroce*, *iniquo*, *orrido*, ecc.). Dagli elenchi che il Serra ci mette sott'occhio il lettore frettoloso avrà l'impressione che il lessico dell'A. sia alquanto povero e monotono. Ma è impressione, almeno in parte, errata: se si sappia avvertire il vario tono e colore che può assumere lo stesso epiteto per riflesso del sostantivo a cui si unisce o di un altro epiteto a cui si accoppia; o per effetto della sua particolare « giacitura » nella frase e nel verso: cotesta più delicata indagine, che ci potrebbe avvicinare al cuore della poesia alfieriana (1), il Serra non ha creduto di dover fare (ne ha qualche accenno soltanto nelle ultime pagine); per conservare, come credo, al suo lavoro il carattere di un minuto ed esauriente spoglio statistico della aggettivazione alfieriana. Gli stessi pregi di accuratezza e completezza ha l'elenco degli alfierismi che il Serra anche ci offre.

Tra gli scritti raccolti nelle sezioni del volume di « Convivium » che seguono alla prima, sono da notare particolarmente gli studi del Wilkins (il ben noto petrarcologo): *Alfieri in America*; del Curto:

(1) Se ne può vedere un modesto saggio nel mio studio *Lingua e poesia nelle tragedie dell'Alfieri*.

Alfierianismo del Manzoni; del Caretti: *Nota sopra la data e il testo di una lettera dell'A.*; del Calcaterra: *La questione dellacasiana*; del Forti: *L'antipolitica di V. A.*; e si legge con piacere, per le molte e peregrine notizie, lo scritto del Castellino sugli *Interpreti dell'A.*, cioè sugli attori più o meno famosi che interpretarono le tragedie alfieriane dai tempi del poeta ai giorni nostri; col quale sono da mettere in relazione, per affinità di argomento, gli articoli del Cazzani, *L'A. sulle scene* e di A. G. Bragaglia, *Il parere dell'A. sull'arte comica in Italia*.

È merito del Calcaterra aver promosso efficacemente gli studi sulla fortuna dell'A. in Italia e fuori d'Italia. Nei due volumi fino ad oggi pubblicati degli *Annali alfieriani*, si leggono gli studi di Amos Parducci: *Traduzioni spagnole di tragedie italiane*; di G. C. Rossi: *L'A. e il Portogallo*; di B. Bassi: *L'A. e la Svezia*; già recensiti in questo *Giornale*; e rientrano nella storia della fortuna dell'A., intesa in largo senso, anche le ricerche sugli « alfieriani » e gli « antialfieriani »: alle quali il Calcaterra anche ha offerto contributi cospicui e incoraggiamenti. Nello studio del Wilkins è da segnalare soprattutto quel ch'egli dice sull'opera svolta al principio dell'800, con alacrità e coraggio, da Lorenzo da Ponte, libraio e letterato, in difesa dell'A. e della cultura italiana; e riesce utile agli studiosi la bibliografia degli scritti critici sull'A. pubblicati in America dagli inizi dell'800 ai giorni nostri. A tale proposito è da constatare con rammarico che la maggior parte di quelle pubblicazioni sono ignote o poco note in Italia, e pressochè inaccessibili ai più. Ha avuto una certa diffusione forse soltanto il libro del Megaro: *Vittorio Alfieri, Forerunner of Italian Nationalism*, che è stato recensito, a suo tempo, in questo *Giornale*.

Una ricerca intelligente e ben documentata sull'*Alfierianismo del Manzoni* ci offre il Curto. Le sue copiose citazioni e i suoi raffronti mi pare concorrano in ultimo a dimostrare che l'alfierismo autentico del Manzoni si spegne dopo gli anni della prima giovinezza, e non va oltre il carme *In morte di Carlo Imbonati*. Nelle tragedie e nei *Promessi Sposi* non si scorgono e non si avvertono più che alcune concordanze di concetti assai generici, qualche somiglianza di situazioni drammatiche astrattamente considerate, e pochi e sparsi echi stilistici e verbali. Se si guarda al Manzoni della inoltrata giovinezza e della maturità, la sua estraneità psicologica in confronto all'Alfieri ci appare innegabile; a meno che si voglia chiamare alfierismo ogni concezione e ogni sentimento di intransigente e impavida eticità civile: che sarebbe davvero un voler allargare troppo il significato di cotesta parola. Il Curto, nella sua ricerca, procede assai cauto: pure, mi sembra che qualche reminiscenza alfieriana che egli crede di scorgere nell'*Adelchi* abbia troppa scarsa consistenza: per esempio le parole di Desiderio nell'atto V, sc. 7: « oh! come grave | sei tu

discesa sul mio capo antico | mano di Dio! » ci presentano un'immagine che direi di immediata derivazione biblica (cfr. *Job*, XII, 9-10), piuttosto che alfieriana. E non dovrebbe esser difficile dimostrare che la « mano di Dio » era un luogo comune nel linguaggio dei religiosi e delle persone pie già al tempo dell'A. e, più, del Manzoni. Ma è senza dubbio accettabile in ultimo la prudente conclusione del Curto: anche al Manzoni accadde « ciò che accadde ai maggiori spiriti del Risorgimento, di accendere qualche raggio dell'ispirazione alla luce d'Alfieri, di quel magnanimo sentire e forte dire ».

Il Caretti, esaminando due scritti epistolari dell'A. che si conservano autografi ad Asti, ha dimostrato in modo persuasivo (come pare certo, almeno, a chi non abbia sott'occhio quei mss.) che essi non sono due lettere diverse, come fino ad oggi si credeva, ma due parti di un'unica lettera al Caluso (scritta tra il 30 settembre 1799 e il giorno seguente), inframezzate da uno scritto della Stolberg; e seguìta, la seconda, che è assai notevole e ben nota agli studiosi, da un poscritto della stessa. La difficoltà del ridurre ad unità quei due lacerti di un'unica epistola era dovuta al fatto che il Peyron, per eliminare al possibile lo scritto della contessa, distrusse la seconda carta di ciascuno dei due fogli doppi su cui era vergato il testo epistolare del poeta e della sua amica. L'esattezza filologica ed erudita del Caretti, nel risolvere questo minuto ma interessante problema, ci dà una prova della serietà di preparazione e dell'impegno con cui egli attende ad una nuova, più completa e più sicura, edizione dell'epistolario alfieriano.

Coerentemente all'indirizzo e ai risultati delle sue dotte e laboriose ricerche sulla cultura piemontese del secondo '700, il Calcaterra (*La questione dellacasiana*) mira a dimostrare che anche gli studi di lingua e di stile fatti all'Accademia contribuirono in una certa misura alla formazione letteraria dell'A., nonostante i suoi disdegni, espressi nel notissimo luogo della *Vita* dove si parla del *Galateo*, per quelle « baie fanciullesche » e quelle « pedanterie ». Con tale intendimento, il Calcaterra esamina il libro che introduceva allo studio delle « umane lettere » nelle scuole torinesi e particolarmente nell'Accademia, intorno agli anni in cui l'A. vi studiò: la *Raccolta di prose e poesie* ecc. messa insieme dal Tagliazucchi, con un ragionamento introduttivo (il primo tomo della terza edizione, 1753, conteneva per l'appunto il *Galateo*). I luoghi di quel *Ragionamento*, che il Calcaterra cita, fanno apparire assai verosimile ch'essi lasciassero qualche traccia nella memoria dell'A. adulto: sebbene sia, in verità, molto difficile distinguere ciò ch'egli dovette forse a quel primo insegnamento scolastico dalle cose che gli dissero e insegnarono a viva voce più tardi il Denina, il Paciaudi, il Tana, il Caluso: vissuti in un ambiente di studi poco diverso da quello del Tagliazucchi. Quanto ai disdegni dell'A., di cui s'è detto qui sopra, essi hanno assai scarso peso contro la tesi

del Calcaterra: verosimilmente non sono altro che una delle innumerevoli testimonianze dell'avversione che facilmente nasce, lasciando di sè lungo ricordo, negli scolari di eccezionale ingegno e di vivace spirito reattivo, di fronte a quel che di chiuso e di mediocre ha per necessità l'insegnamento « medio » in ogni tempo, per adattarsi alle possibilità intellettuali dei più. Ma cotesta avversione non esclude affatto che quell'insegnamento possa lasciare tracce abbastanza profonde anche nello spirito di quegli indocili scolari (1).

Le pagine del Forti su *L'antipolitica di V. A.* si presentano come una recensione del libro del Calosso nella seconda edizione (1949). Ma il Forti, movendo da alcune acute intuizioni del Calosso, le ha ripensate personalmente e le ha svolte con rilievo di espressione. Anch'egli, come il Calosso, il Fubini, ed altri studiosi, scorge alle radici del pensiero politico alfieriano un pessimistico senso della vita: ma ci sembra che vada troppo oltre per questa via, piuttosto sulle orme del Calosso che su quelle del Fubini. Rilevando « la convinzione, che apparenta l'A. agli *Stürmer*, che nel profondo dell'anima giace un oscuro viluppo in cui sono intricati in tensione perenne impulsi diversi, un insieme meduseo che oscura e confonde i confini tra il vizio e la virtù », il Forti riprende un'osservazione del Vincenti; ma, lasciando da parte le caute riserve che il Vincenti vi appose (2), vede nel nostro poeta non solo una latente disperazione della felicità individuale e collettiva, ma una sorta di perplessità nel giudicare del bene e del male, che non è alfieriana. L'ethos alfieriano è ben saldo; e la disperazione, a volte angosciosa, della meta irraggiungibile — la serenità interiore dell'individuo e una equa e libera convivenza umana — che insorgeva assiduamente dal fondo oscuro della sua anima, non vulnerò mai (se non forse in qualche

---

(1) In un altro studio di poco posteriore (*Teobaldo Ceva, il Muratori e un verso dell'Alfieri*, in *Studi Petrarcheschi*, Vol. II, 1949) il Calcaterra adduce qualche altra prova del ricordo che l'insegnamento dell'Accademia lasciò nell'A., dando notizia di un altro testo di scuola ch'egli lesse e studiò in quegli anni: la *Scelta di sonetti con varie critiche osservazioni* ecc. di Teobaldo Ceva: « utile propaggine — dice il Calcaterra — del trattato muratoriano *Della perfetta poesia* ». Il Calcaterra rileva poi che il verso citato dall'A. nella *Vita*, Epoca IV, cap. 1: « Fosser gemme legate in vile anello » è probabilmente stato coniato dall'A. stesso.

(2) Cfr. lo studio ristampato in *Belfagor*, 1949, n. 5, p. 515. Il Vincenti, dopo aver citato una frase della *Vita* (Ep. I, cap. 5): « Oh quanto è sottile, e invisibile quasi la differenza che passa fra il seme delle nostre virtù e dei nostri vizi! », e aver proposto l'accostamento agli *Stürmer*, aggiunge: « Affrettiamoci pure ad avvertire che troppo forte era nello spirito dell'A. il potere dell'educazione illuministica e troppo salda la sua ragione per non cercare poi di portare a chiarezza e di misurare alla stregua del lecito e del virtuoso gli oscuri moti interiori: sarà qui il primo punto di distinzione dagli Stürmer ». Aggiungerei che basta voltare la pagina, in quello stesso capitolo della *Vita*, per leggere un chiarimento che non lascia dubbi: « ed ecco, come nei giovanissimi petti, chi ben li studiasse, si vengono a scorgere manifestamente i semi diversi delle virtù e dei vizi ».

ora di sconforto e di deserta apatia, inevitabile in un sensitivo) la certezza che si potesse e si dovesse combattere per il raggiungimento di quel fine. La politica alfieriana non è soltanto un'illusione « che consentì all'A. come un intermittente oblio di questo angoscioso senso della vita », offrendogli un rifugio nel mondo classico « immobile, marmorea galleria di statue »: è qualche cosa di più saldo e certo, anche se non è propriamente una politica. È un'etica lineare e « ingenua »: la dignità morale dell'uomo posta religiosamente come valore supremo, che solo importa all'ultimo salvare (1): la dignità, si intende, dell'uomo di contro all'uomo, non di fronte alla fortuna o alla divinità (cotesti altri problemi, così assillanti poi nei romantici, l'A. pensatore non se li pose mai, anche se li sentì gravare sul suo spirito nelle sue ore « fantastiche » di pensoso poeta). E se un aspetto politico assume cotesta etica, esso è da cercarsi nell'avere l'A. assegnato ai popoli lo stesso dovere supremo dell'individuo. Ove ogni altra cosa venga meno, sempre si può e si deve morire incontaminati, respingendo da sè ogni soggezione servile: come Catone e come Sagunto!

Nel chiudere questa recensione del volume dedicato da « Convivium » all'A., ci sia lecito segnalare anche l'articolo *Aspetti della Vita alfieriana*, dove chi scrive queste pagine si è proposto di mettere in rilievo anzitutto la sostanziale coerenza della interpretazione « storica » della propria vita che l'A. ci dà nell'Autobiografia, e le ragioni che intervennero sparsamente a incrinare cotesta coerenza, senza mai infrangerla; in secondo luogo, « i lineamenti aristocratici e settecenteschi » che si possono cogliere nella *Vita*, pur tra le ire e i disprezzi contro il proprio tempo — nobili, plebei, sesquiplebe — che vi abbondano.

V. — Quella religiosità che i più oggi scorgono alle radici della poesia e del pensiero alfieriano è asserita anche dal Russo nell'ultima

---

(1) Perciò non sarebbe giusto dare un tono di biasimo alla constatazione verissima « della sua incapacità di inserirsi in un ciclo di azione concreta su un terreno di lotta politica ». Tolgo queste parole da un articolo del SAPEGNO: *V. Alfieri - Nel secondo centenario della nascita*, pubblicato in *Rinascita*, gennaio '49. O, per meglio dire, è giusto soltanto imputare all'A. il non aver avuto chiara coscienza che egli era nato non per disegnare un programma politico e per collaborare alla sua attuazione, ma per insegnare una morale. Il Sapegno dice indubbiamente il vero quando osserva che le rivoluzioni appagano l'A. « soltanto nel loro primo slancio insurrezionale, e subito lo deludono non appena quello slancio tende ad assestarsi in un ordine nuovo »: ma [illegible] a riportarsi, piuttosto che ad uno « sfrenato i[illegible]o, alla sua concezione etica: egli intuiva che soltanto nel primo slancio delle innovazioni rivoluzionarie è possibile all'uomo rifiutarsi alle transazioni: le quali, secondo l'*ingenuo* senso della vita ch'ebbe l'A., non solo offuscano la purezza dell'ideale, ma anche ledono l'immobile statuaria dignità dell'uomo.

parte (il quinto capitoletto) dello scritto: *V. A. e l'uomo nuovo europeo*. Egli la pone, ben s'intende, in una sua luce particolare: « Non ci si dispiaccia di sentir dire che l'A., pur non partecipando dell'ansia religiosa dell'età del romanticismo, fu pur scrittore nascostamente religioso ». « Egli ebbe un senso vago e mistico di Dio »; e inaugurò « quella corrente del deismo che si è continuata in Italia fino al Mazzini e al Carducci » (« Ma il deismo, aggiunge ovviamente il Russo, non è il cattolicismo »). La religiosità dell'A. è per il Russo soprattutto nel suo profondo senso della morte, « quel senso della morte che è sinonimo del gusto dell'Eterno ». Verissime osservazioni, anche se non nuove nella loro sostanza. Ma forse le più penetranti note del Russo, che ci richiamano a cose già da lui dette in studi precedenti, sono da cercarsi piuttosto nel terzo capitoletto (*Il catilinarismo e il machiavellismo dell'A.*) e specialmente verso la fine. « Per l'A. il *remedium infirmitatis*, la redenzione della natura umana, può avvenire attraverso la perpetua lotta contro ogni tiranno... Ma il peccato originale eternamente risorge; si ammazza il tiranno, ma non si ammazza la tirannide... La tirannide è ineliminabile nella vita storica del mondo ». Se quella di cui si è detto più sopra è la « religiosità » dell'A., non sarà da cercare qui la sua autentica « religione », che muove da quella religiosità? È ovvio che non v'è religione dove non v'è una certezza e una norma di vita. Giova ripetere che l'A. credette con religiosa certezza sempre e soltanto nel dovere dell'uomo di difendere l'umana dignità contro ogni tirannide: voglio dire, contro quel tanto di tirannico che sopravvive o insorge assiduamente in ogni convivenza umana, in ogni situazione storica: come egli amaramente intuì, o almeno avvertì penosamente. Non si combatte, senza mai disperare, contro un male, pur con la certezza di non poterlo estirpare dal mondo, se non si ubbidisce a un imperativo interiore, che a buon diritto può dirsi religioso, perchè, più o meno consapevolmente, pone la sua meta oltre il limite del tempo, nell'eterno.

VI. — Da quanto si è detto qui sopra sulla « religione » dell'A., è chiaro che non possiamo accettare quel che, su troppo deboli basi, ci ridice qualche studioso recente: parlando di una sia pure esitante adesione del nostro poeta, negli ultimi anni, ad una più precisa e circoscritta confessione religiosa; cioè, ovviamente, alla fede cattolica. Così, per esempio, il Natali, nel suo profilo dell'Alfieri — per il resto, assai bene informato, frequente di caute e giudiziose osservazioni e di appropriati richiami bibliografici, suggeriti dall'onesto proposito di dare ad ognuno il suo — a pag. 33 ci parla di un conforto che l'A. trasse negli ultimi anni « da raggi di speranza nel futuro risorgimento della patria italiana e anche nella pace eterna della patria celeste ». Evidentemente, coteste due speranze (la prima

assunse piuttosto i lineamenti di una fede certa), non possono essere messe sullo stesso piano. Non trovo che nella « patria celeste » l'A. abbia mai mostrato di credere nei suoi scritti, se non in modo dubitoso e vago; e comunque, quando affisò lo sguardo ne « la caligin degli eterni giorni », egli si raffigurò l'al di là non come una patria promessa e riservata agli eletti, ma piuttosto come un Elisio, aperto a tutti gli onesti e puri di cuore, senza alcun limite di dogmi e di credenze religiose (cfr. i sonetti *Pieno il non empio*, che è del '95, e *Chiuso in se stesso*, che è del '97) (1). Se dunque ci si vuol tener stretti a testimonianze sicure, non di un ritorno dell'A. negli anni estremi alla fede dei padri si dovrà parlare, ma, al più, assumendo come documento alcune rime e l'*Abele*, di una maggior comprensione e simpatia, negli ultimi anni, per le anime intimamente rassegnate in Dio e affisate nella speranza celeste, e di un senso di reverenza per la liturgia cattolica, solenne e suggestiva. E quel che s'è detto qui valga anche a proposito di alcune asserzioni e supposizioni contenute nel libro del Levi di cui si dirà più sotto. Nel volumetto del Natali, utilissimo a chi voglia sapere « quanto ogni colto italiano dovrebbe sapere intorno a V. A. uomo e poeta », si incontrano sparsamente osservazioni di particolare interesse: sul dantismo dell'A., che è congenialità, affinità spirituale (p. 107: ivi però sarebbe stato utile anche tratteggiare brevemente le discordanze fra quelle due anime: che non sono poche, nè lievi); sulla verità storica della *Rosmunda*, dovuta ad una felice intuizione di poeta assai più che ad una meditata riflessione (p. 112); sulla concessione fatta al melodramma imperante, che si può scorgere nell'*Abele* (p. 126: l'osservazione era già stata proposta dal Natali stesso nel suo *Settecento*). Particolarmente ampio e accurato è il capitolo *Nella fucina del grande artiere*, che esamina la tecnica teatrale dell'A. e la sua ricerca dello stile (2).

VII. — Il libro del Levi, come in genere tutti i suoi scritti, muove da un forte impegno morale e da una calda adesione alla fede cattolica: di qui deriva dalle sue pagine un intimo fervore ben degno di rispetto e di comprensione, anche se non si consenta con lui; e se

(1) Sull'interpretazione che debba darsi a un ben noto passo della lettera consolatoria a Teresa Mocenni per la morte di Mario Bianchi (quante pietose bugie si dicono spesso a se stessi e agli altri, in lettere di tal sorta!) non credo utile ripetere quel che già ho detto altrove (cfr. la Rassegna alfieriana pubblicata in questo *Giornale*, 125, p. 191). In stretta relazione con quella lettera è il sonetto: *Sollievo al duol*.

(2) Del Natali sono da ricordare anche due altri brevi scritti recenti sull'A.: *V. A. nel secondo centenario della sua nascita*, Roma, Palombi, 1949; *V. A. e l'« Idioma gentile »*, estratto da *Lumen*, marzo-giugno, 1949. Più notevole il secondo (il primo è un discorso commemorativo, con qualche vivace spunto polemico): dove sono raccolte con cura da tutti gli scritti dell'A. le testimonianze « dei suoi lunghi pazienti e sempre rinnovati studi » per conoscere a fondo la lingua italiana.

possa parere non in tutto appropriato ad un libro di storia e di critica il tono apologetico di alcuni luoghi. Il Levi si propone di attenersi fedelmente alle testimonianze che del suo pensiero e del suo sentire ci offre il poeta stesso, in gran numero, nei propri scritti (il Levi le cita ed illustra quasi ad ogni pagina con larghezza ed esattezza di informazione): ottimo intendimento, senza dubbio, in quanto vale a munire lo studioso contro la tentazione di lavorar di fantasia o di destrezza dialettica per far dire agli autori quello ch'essi non dicono; ma troppo rigido e limitativo — come certo pensa anche il Levi — se vieta al critico e allo storico di esercitare il suo proprio ufficio, che è di vagliare le testimonianze, indagandone la genesi e le eventuali ragioni che possono avere in qualche modo alterata la visione del vero. Nessuno penserà che si voglia qui riproporre l'annosa questione della veridicità dell'A.: ma certe sue confessioni e confidenze non possono essere accettate senza qualche riserva e qualche chiarimento. Per esempio, quando l'A. dice che *L'esprit* di Helvetius gli fece « una profonda ma sgradevole impressione » (*Vita*, II, 7: citato dal Levi a p. 26), sarà da chiedersi se si debba far cadere l'accento piuttosto sul secondo o sul primo epiteto; e se quello scrittore, dopo la « profonda impressione » che fece all'A. ventenne, non abbia lasciato qualche traccia nel suo pensiero (cfr. il mio *Alfieri*[3], pp. 61-62). E là dove l'A., nella *Vita* (II, 9), accenna ai principati ecclesiastici dicendo che « meno gli ripugnavano le corti del pastorale che quelle dello schioppo », coteste sue parole non significano affatto che egli fosse disposto a considerare con maggior reverenza i principi ecclesiastici, come pare intendere il Levi (p. 33) accostando questo luogo all'altro, del tutto dissimile, in cui il poeta parla della prosternazione e del bacio del piede fatto senza ribrezzo a Clemente XIII (*Vita*, II, 3: in quella occasione la docilità del giovane diciottenne fu dovuta a ragioni estetico-sentimentali). La « minor ripugnanza » per le corti del pastorale era dovuta a una sorta di allegro disprezzo per quei principotti, che ci richiama alla beffarda ironia del Machiavelli, nel capitolo del *Principe* sui principati ecclesiastici (« Solo adunque questi principati sono sicuri e felici! »). In altro luogo (p. 142), il Levi, citando l'affermazione dell'A. che egli era nato piuttosto al fare che allo scrivere, si duole che sia stata posta in dubbio, apponendovi la forse troppo vulgata osservazione che « il suo scrivere era un fare, se è un fare il muovere gli animi, l'educare gli altri e se stesso ». Verissimo: ma non v'è dubbio che per *fare* l'A. intendeva, nell'accezione più consueta, l'azione civile, politica e guerriera; e quindi la sua asserzione è da ritenersi non rispondente al vero (senza ch'egli sapesse di mentire!): se si ammette, com'è necessario ammettere anche contro voglia, che la sua ipersensibilità melanconica e il suo istintivo disgusto dei contatti con la mediocrità o plebeità morale lo facevano inadatto all'azione.

Tra le pagine di maggior impegno critico del Levi sono da segnalare quelle sul *Filippo* e sul *Carlo primo*: che riproducono con qualche ritocco precedenti suoi scritti, di cui già s'è discorso in questo *Giornale* (**125**, pp. 191-93). A parte i dissensi su questioni particolari, accetteremo senza esitazione quella che è forse la tesi fondamentale del libro: l'asserzione della salda eticità dell'Alfieri. Il che non esclude che gli impulsi anarchici fossero fortissimi in lui: ma con pari vigore e con ammirevole tenacia egli seppe dominarli. La sua « anarchia », in senso etico-civile, si circoscrive così in un aspro rifiuto di accettare qualunque « soggezione dell'uomo all'uomo » e non alla « santità della legge impersonale », come dice assai bene il Levi (p. 97): questo è il lievito perenne del pensiero alfieriano: poichè la soggezione dell'uomo all'uomo può ripresentarsi di tempo in tempo sotto molteplici forme in situazioni politiche e sociali sempre diverse.

VIII. — Un intero volume ha dedicato lo Sgroi alla *Coscienza artistica di V. A.*, riproducendovi con pochi ritocchi due studi pubblicati recentemente negli « Atti dell'Accademia Peloritana » e nella « Fiera letteraria »; e aggiungendovi molte altre pagine. A me pare difficile scorgervi una sicura linea di svolgimento del pensiero: piuttosto che diversi capitoli di un unico libro, si hanno qui diversi studi riuniti in un unico volume. Sparsamente vi si rilevano notazioni critiche meditate e interessanti: sull'innato equilibrio artistico dell'A., documentato dai suoi giudizi letterari (p. 25); sull'acume introspettivo con cui l'A. seppe analizzare il processo della sua creazione ed elaborazione poetica (p. 64); sul felice intuito di cui diede prova nel caratterizzare alcune sue tragedie, e specialmente la *Virginia*, nella *Risposta* al Calzabigi (pp. 76-77); sulla differenza di statura intellettuale tra l'A. critico di se stesso e i letterati che discorsero, lui vivente, delle sue tragedie (pp. 88-89); sul carattere intellettualistico dell'estetica alfieriana (p. 112: ma è da rilevare che la sua individuale esperienza di artista fece almeno intravedere al nostro poeta la creatività fantastica dell'arte). La parte migliore del libro è forse costituita dai cap. XIII-XV (che riproducono lo studio pubblicato negli Atti dell'Acc. Peloritana, 1947); e specialmente da quel che lo Sgroi dice intorno al *Parere dell'autore* sulle sue tragedie (già studiato in anni non lontani o recenti dal Santini e dal Bruscoli: cfr. **100**, p. 150, e **122**, p. 155 di questo *Giornale*). Lo Sgroi esamina con attenta cura i concetti estetici e letterari da cui l'A. è mosso per formulare i suoi giudizi. Uno dei più importanti, che riappare in quasi tutti i « pareri », è quello della *tragediabilità* del soggetto; o come lo chiama lo Sgroi: « il pregiudizio del soggetto tragediabile » (p. 146). E qui c'è qualche cosa da dire, in aggiunta e a parziale modificazione di quel che dice lo Sgroi. La tragediabilità di un soggetto, presa in sè, astrattamente, chi dirà oggi che non sia un « pre-

giudizio? ». Ma è chiaro che quando l'A. giudicava tragediabile, o no, un argomento, intendeva riferirsi con piena consapevolezza al concetto che egli aveva della tragedia: concetto in parte mutuato dagli scrittori antichi e del suo tempo, in parte rielaborato secondo il suo genio e il suo gusto, come già dimostrarono specialmente il Bertana e il Porena (il poeta lo delineò, meglio che in ogni altro luogo, sul principio della *Risposta* al Calzabigi). Ma, con minor consapevolezza, nel giudicare della tragediabilità di un soggetto egli si richiamava ai limiti della sua esperienza interiore e delle sue possibilità artistiche. E chi vorrà negare ad un poeta il diritto di asserire: « il tal soggetto non è per me — per le mie attitudini artistiche e la mia tecnica teatrale — adattabile a tragedia »? È poi da avvertire che la tragediabilità di cui parla l'A. può intendersi in due modi: come virtualità poetico-tragica; e come teatralità, cioè possibilità di adattare quel soggetto con efficacia commotiva alle scene. Quando si assuma la parola nel primo dei sue sensi, è chiaro che il parere dell'A. sulla tragediabilità di un soggetto è interamente soggettivo: significa soltanto ch'egli vi avvertiva, o no, una virtualità poetico-tragica; cioè, per esprimersi in termini aristotelici, com'egli e i suoi contemporanei eran soliti, la capacità di destare in lui e, a suo giudizio, negli spettatori terrore e pietà. Ma una lettura attenta dei « pareri » alfieriani ci persuade che il nostro poeta più spesso intese la « tragediabilità » nel senso più limitato di teatralità (sebbene poi nè lui nè i suoi contemporanei distinguessero con esattezza i due concetti): scrittore di teatro, e non soltanto poeta tragico volle essere l'Alfieri; egli intendeva scrivere per attori e spettatori assai più che per lettori. Assumendo la « tragediabilità » in tal senso, pare anche a noi legittimo attribuirla o negarla a un soggetto, relativamente non solo alla tecnica di un determinato scrittore ma anche al gusto prevalente delle moltitudini che affollano il teatro in un determinato tempo e all'idea più o meno precisa ch'essi hanno della tragedia. Nessuno dirà, per esempio, che sia oggi valido il concetto alfieriano, e del suo tempo, che i personaggi tragici siano da scegliersi di preferenza nella mitologia e nella storia antica perchè « questi Carli e Filippi... suonano assai meno maestà negli orecchi che gli Oresti, gli Atrei e gli Edippi » (« Parere » sul *Filippo*). Ma fu indubbiamente valido, per chi giudicasse della teatralità di un soggetto, finchè sopravvisse in qualche modo — in Italia fino al Romanticismo — il mito umanistico della sovranità degli antichi sui moderni, e, negli spiriti più appassionati, l'idoleggiamento di un'umanità superiore che si sarebbe realizzata nella Grecia e nella Roma antica.

Sul *Parere* dell'A. a me parrebbe utile ancora un lavoro analitico, inteso ad esaminare partitamente i giudizi sulle singole tragedie, e particolarmente a ricercare i motivi per cui al poeta sembrò di volta in volta non tragediabile, o in scarsa o in larga misura trage-

diabile, ciascun soggetto. Si potrebbe giungere così a considerazioni interessanti e in qualche parte nuove sui limiti delle attitudini artistiche dell'A. e sul suo gusto poetico, in confronto col gusto de' suoi contemporanei e con la mentalità delle platee del suo tempo.

IX. — Da quel che s'è detto in questa rassegna a proposito dello studio del Ciravegna (IV), si comprende come a noi paia in tutto accettabile il concetto da cui muove il De Robertis in un suo saggio sulle rime dell'A.: « ... io trovo un rapporto strettissimo tra lo stile tragico dell'Alfieri e quello dei sonetti, e fo gran caso che i sonetti scritti nell'83, drammatici al massimo, e quegli altri pochi dell'84 e dell'86, dello stesso stampo, siano nati ad un parto col *Saul*, che è dell'82-84, con la *Mirra*, che è dell'84-86 ». E ugualmente certo, e già da altri notato, è che « il primo tempo grande della lirica alfieriana s'inizia l'anno 1783 ». Nel rimare alfieriano che è anteriore a quell'anno si può cogliere un « graduale approfondimento » delle vibrazioni espressive, « il passaggio da un'esteriorità a un'interiorità di suono ». E a cogliere cotesto graduale approfondimento giova rilevare nelle rime le concordanze e consonanze con le prose e con le tragedie. Dalle notazioni particolari, assai fini, sulle singole liriche, il De Robertis approda alla conclusione che nella storia del rimare alfieriano i diversi momenti « sono come gli atti d'una tragedia lirica, d'un personalissimo dramma »; e in ultimo riassume quella storia nel seguente modo: « Così la lirica alfieriana, da un principio settecentescamente galante e descrittivo, era arrivata di balzo alla grandezza, con l'aiuto d'una attività creatrice fulminea; poi, sedato quell'impeto, rimasto molto, nel suo animo, di morte e rovina, si confessò, e assunse un modo suo disadorno, sebbene sempre perentorio, in cui rifluì tutta l'antica vita, ma spogliata del vano. In minor numero di parole, senza quasi più colori, ... ridettò la passione de' suoi primi anni, con la malinconia severa e quieta che danno l'esperienza triste e il tempo ». Eleganti e suggestive parole, ma non in tutto aderenti, per quel che pare a me, allo svolgimento della vita interiore dell'Alfieri e della sua arte di poeta lirico. Amara e crucciosa più spesso, non *quieta* forse mai, pare a me la malinconia dell'A. negli ultimi anni, non meno che nella migliore virilità. Ripenso a quei sonetti del '95-98, improntati di dantesco sdegno e di sarcasmo e, a volte, di sgomento angoscioso dinanzi alla tirannide irrimediabile ed ad una possibile disfatta interiore del *liber'uomo*: « Uom, di sensi, e di cor », « Uom, che devoto », « Bioccoli giù di marzolina neve », « Di giorno in giorno », « Già il ferétro », « Non t'è mai patria ». Nè, per quel che riguarda l'arte, mi pare che l'A. lirico si faccia più sobrio ed essenziale negli ultimi anni. Egli non si liberò mai, nelle rime, da una certa sovrabbondanza verbale e da un certo piglio oratorio, che nocquero all'arte, anche se venivano su sincerissimi, *ex abundantia cordis*. Ma forse il

De Robertis intendeva accennare, con quelle sue parole, a due momenti ideali della vita interiore dell'A. e della sua lirica, piuttosto che a due tempi successivi della sua esperienza d'uomo e di scrittore. Ore di pacata e pensosa malinconia conobbe l'A. anche negli anni della miglior virilità, al tempo del *Saul* e della *Mirra*; e si alternavano, rare in ogni età della sua vita, alle ore del cruccio veemente o desolato, e dell'entusiasmo profetico, della baldanza guerriera.

X. — Non si è discorso, in questa rassegna, che di un'assai esigua parte degli scritti sull'A. pubblicati in occasione del bicentenario, tra il '49 e il '50.

Numerosissimi, com'era facilmente prevedibile, sono stati gli articoli dei quotidiani e dei periodici, le relazioni e le cronache di convegni e di rappresentazioni teatrali. Se ne possono vedere tre elenchi in « Convivium », nel volume dedicato all'A. e nei numeri 1 e 2 del 1950. Ci limitiamo qui a ricordare l'articolo del Neri pubblicato ne « La Stampa » del 16 gennaio 1949 (che, dedicato particolarmente alla *Vita*, ne rileva « la linea settecentesca che vi si scopre, in risalto o in cammeo, da una pagina all'altra »); quello del Calcaterra, nella « Gazzetta del Popolo » dello stesso giorno; e il numero alfieriano della « Fiera letteraria » (27 febbraio '49), al quale hanno collaborato il Bellonci, il Trompeo, il Bosco, l'Apollonio, il Ramat, il Branca, Carlo Pellegrini, il Necco, il Jannaco, lo Sgroi. Ai lettori di questo *Giornale* è particolarmente da segnalare l'annuncio che vi dava Carlo Pellegrini di un suo prossimo volume che conterrà una sessantina di lettere inedite della contessa d'Albany al Sismondi: di esse il Pellegrini ci ha offerto intanto qualche estratto. Dopo il molto che si è scritto sull'amica dell'A., e attraverso le non poche lettere che di lei si hanno a stampa, noi crediamo di conoscerla già non troppo superficialmente; ma queste altre lettere ci offriranno certo ancora qualche utile testimonianza sul suo intimo sentire e qualche scorcio interessante della persona del poeta (1).

GIUSEPPE GUIDO FERRERO.

---

(1) Il Pellegrini è ritornato sull'argomento in un articolo della *Nuova Antologia*, maggio 1950: *Un carteggio inedito della contessa d'Albany*. Ivi egli ha pubblicato tre lettere della contessa al Sismondi, del 1812-14. — Mentre rivedo le bozze di questa rassegna (maggio '51) mi giunge, per cortese dono dell'autore, un volume del Fubini: *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani* (Firenze, La Nuova Italia, 1951, pp. 185), dove sono ristampati i due saggi apparsi nelle riviste *Il Ponte* e *La Rassegna d'Italia*, insieme con altri scritti sull'Alfieri precedentemente pubblicati in altre riviste. Notiamo particolarmente: *Petrarchismo alfieriano*, *La formazione dell'Antigone*, *Le commedie dell'Alfieri*. Ci auguriamo che il Fubini voglia darci anche presto una nuova edizione del suo libro: *Vittorio Alfieri. Il pensiero - La tragedia*, che crediamo ormai esaurito. Per motivi ben noti, quel libro notevolissimo, edito nel 1937 (Firenze, Sansoni), non potè essere recensito nelle maggiori riviste letterarie con quella cura e quell'ampiezza che meritava: si potrà farlo ora,

sulla nuova edizione. Intanto il Fubini ha messo felicemente a disposizione anche dei giovani studenti dei nostri licei i risultati essenziali delle sue indagini e meditazioni alfieriane, curando la parte che riguarda l'Alfieri nel vol. II (*Dal '500 al '700*) della antologia del Russo: *I classici italiani* (Nuova edizione riveduta, Firenze, Sansoni, 1950). — Troppo tardi per poter essere esaminato in questa rassegna ci è pervenuto il volume edito a cura dell'Università di Firenze: *Vittorio Alfieri - Studi commemorativi in occasione del centenario della nascita*, Firenze, Soc. Editrice Universitaria, 1951, pp. 197. Rileviamo soltanto che ivi si legge, tra altri pregevoli studi, uno scritto di CARMINE JANNACO: *L'incontro dell'Alfieri col Parini e la lettura del « Filippo » secondo l'autografo di Chatsworth*, che ci richiama al gradito dovere di dar notizia, sebbene in ritardo, di un articolo di HENRY MCANALLY apparso in *The Modern Language Review*, gennaio 1946: *Alfieri's Tragedies - The Siena Edition with special reference to the Chatsworth copy*. Ivi l'autore ha segnalato agli studiosi e descritto il prezioso esemplare dell'ediz. di Siena che si conserva nella biblioteca del Duca del Devonshire, in Chatsworth: prezioso soprattutto per le correzioni e le postille autografe che si leggono nel primo volume. Una descrizione accurata se ne avrà anche nell'introduzione al primo volume delle tragedie, a cura del Jannaco (edizione promossa dal Centro Nazionale di studi alfieriani), di cui è imminente la pubblicazione.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

BRUNO MAIER. — *La personalità e la poesia di Cecco Angiolieri*. Studio critico. — Bologna, ed. Cappelli, 1947. In-8°, pp. 186.

FERNANDO FIGURELLI. — *La musa bizzarra di Cecco Angiolieri*. — Napoli, Pironti, 1950. In-8°, pp. 132.

Due nuove monografie vengono ad aggiungersi alla già ricca bibliografia angiolieresca; l'una di un giovane al suo primo lavoro (ma di lui altri scritti sono intanto apparsi), l'altra di un critico già noto soprattutto per i suoi volumi sullo stilnovo e sul Leopardi. Notevoli monografie e l'una e l'altra: più ampia, esuberante, ricca di calore quella del Maier, più accorta, sottile, serrata quella del Figurelli. Entrambi recano positivi contributi a fissare, limitare e chiarire il problema angiolieresco, anche se, pur riconoscendo tutto l'impegno con cui furono pensate e scritte, sono ben lontane dal risolverlo, non fosse altro perchè prescindono completamente dalle questioni dell'autenticità e del testo dei sonetti (ma nel Maier c'è una nota a p. 177), partendo senz'altro dal Massèra.

Il Maier, nell'affrontare l'esame delle rime di un poeta così complesso come l'Angiolieri, sente il bisogno di partire da chiare premesse metodologiche. Il suo capitolo intorno alla storia della critica angiolieresca, pur così affollato di nomi e di notizie (e taluni fortunatamente son relegati nelle note), si tramuta nella discussione di un fondamentale principio critico, che, se valido per tutti i poeti, è assolutamente urgente per Cecco: i rapporti, cioè, tra arte e vita; se, insomma, le rime di un poeta possano esser accettate quale confessione biografica. È ovvio che il Maier, il quale in questo volume si rivela molto vicino all'insegnamento del Russo, risponda di no ed affermi di considerare la poesia o la letteratura solo in quanto tali. Con tale animo egli ribadisce, subito dopo, la tesi delle origini dotte della nostra letteratura, per inquadrarvi il manipolo dei « realisti » (cap. III), che esamina nello stesso ordine con cui sono allineati nella nota edizione del Massèra. Essi sono dei « letterati », infine, legati dalla poetica

della parola aspra e sugosa » (p. 46); « si servono dei modi usuali del linguaggio popolare e si compiacciono di immagini attinte alla concreta realtà della vita » (ivi). Di questi, capo e guida Cecco Angiolieri.

La *letterarietà*, dunque, e non la *popolarità* del « Canzoniere » di Cecco afferma il Maier, analizzandone i principali motivi, cioè il canto dell'amore terrestre, irriverente, sensuale; l'apoteosi del vizio e della dissolutezza; la rappresentazione delle sventure domestiche, ove apparirebbe un « umorismo iperbolico », che abbina la celia bonaria allo scherzo ardito e sconcertante.

L'ultima parte del lavoro è dedicata alla definizione della personalità angiolieresca e alle sue relazioni col vecchio e nuovo mondo letterario. Le rime di Cecco rivelano stretti rapporti culturali con i Provenzali e gli Stilnovisti; ma tra poesia « realistica » e poesia stilnovistica intercorre un rapporto come « tra una poesia fiorente su una raffinata e vasta preparazione culturale... ed una poesia nata certamente in una più ristretta sfera di cultura » (p. 132); onde il Maier afferma, sì, uno stilnovismo in Cecco, ma piegato « alle esigenze espressive di quel realismo che è proprio del nostro autore » (p. 134), « un pretesto formale per potenziare il realismo nativo », e insomma, uno « pseudostilnovismo » (p. 138).

Nell'accingersi a definire con formula sintetica la personalità dell'Angiolieri, il giovane critico rivela assai chiaramente le proprie esigenze. Egli sente il bisogno di cogliere una « umanità » in Cecco; « umanità » che è sentimento e visione di vita, « angusta, taverniera, depravata, iniqua, se si vuole, ma non per questo meno intensamente e sinceramente vissuta » (p. 144). E perciò egli si dice non alieno dal « riprendere quella tesi romantica che vedeva in Cecco il poeta e non il letterato » (p. 150), poichè la poesia « è una bella metafora, ma metafora di un temperamento e di un sentimento » (ivi). Nel « Canzoniere », dunque, si deve rinvenire un'eco di reali vicende di vita, trasfigurate nei migliori sonetti, che soli sono di vera poesia. Così la « malinconia » riassume il suo valore sentimentale, anche se fugace, superficiale, angusto; e l'« estremismo verbale » è riaffermato come caratteristica più assidua del realismo di Cecco. « Poeta del realismo » è, infine, definito l'Angiolieri.

Così il Maier, tra l'interpretazione romantica che risale al D'Ancona, e quella, diciamo pure, estetizzante del Russo e del Sapegno, sceglie una terza via, in una sorta di compromesso tra biografia e letteratura. Anche a noi era apparsa la più giusta, quando per la prima volta ci occupammo pubblicamente dell'Angiolieri, qualche tempo prima del Maier (1945). Ma è posizione da abbandonare, quando si parta dalle pagine del Russo e del Sapegno, o dal loro insegnamento, o, insomma, dai fondamentali principii dello Storicismo. Parlare di origini dotte della nostra letteratura, negare la popolarità della poesia « realistica »,

fissare una « poetica » cui sono legati i vari Filippi, Angiolieri, Rossi, Tedaldi, Nuccoli ecc. son cose che escludono affermazioni di umanità come « eco di reali vicende di vita » (p. 151). Per questa via l'Angiolieri non può non continuare ad essere il « mimo » di cui parla il Russo. Così a me sembra che dell'assunto fondamentale del Maier sia accettabile solo quella parte che sviluppa e riecheggia i migliori motivi dei sunnominati critici: la caratterizzazione del realismo di Cecco sotto la formula dell'« estremismo verbale » (e già Russo aveva parlato di « cinismo verbale »), la definizione della « malinconia » come « un passeggero scontento... un fastidio che dileguerà » (p. 73) (e già Sapegno: « sorta di tristezza passeggera... senso di momentaneo fastidio », *Trecento*, p. 82). E assai valida è del Maier l'esigenza di esaminare la figura di Cecco dopo d'essersi conquistati i problemi generali della letteratura delle origini. Pure, leggendo questo libro, torniamo ad accorgerci come sia difficile liberarsi dal prepotente soggettivismo di un poeta come l'Angiolieri, se il Maier, pur sicuro della sua interpretazione in senso parzialmente antiromantico, indulge spesso alle tinte fosche e drammatiche (cfr. pp. 80, 91 e soprattutto 142 e sgg.); ma insieme vi troviamo taluni secondari giudizi giusti ed acuti, come nel capitolo dedicato ai « realisti », nel quale però i rimatori soggiacciono al troppo esagerato influsso dell'Angiolieri (« Rustico appare il miglior anticipatore di Cecco », p. 51), e nel capitolo dei rapporti tra Cecco e gli Stilnovisti. Ma piace ancor più quel fervore di vita intellettuale e morale, quell'impegno esuberante, giovanile e serio, che rivelano nel giovane Maier un assai promettente temperamento.

Anche con un capitolo di storia della critica angiolieresca si apre il volume del Figurelli, nel quale i problemi di metodologia, apertamente discussi dal Maier, sono dissimulati e come scontati e già risolti. Vi è però chiaramente detto che l'« errore di metodo di scambiare per documento biografico la espressione letteraria e poetica e di confondere la figura morale dell'uomo con quella del poeta » (p. 9) si ritrova, con maggiore o minore evidenza, nella massima parte dei critici dell'Angiolieri. Lo stesso Croce riterrebbe alcunchè di questo modo di giudicar Cecco dalla sua moralità, quando gli attribuisce « quella tale tristizia triste » (p. 12), che non si può assumere a qualità fondamentale della sua espressione. Così, anche il Figurelli, logicamente, parte dal Sapegno e dal Russo; soprattutto da quest'ultimo, la cui affermazione che esiste un modo « tutto estetico e sia pure rozzamente estetico » di avvertire la propria tragedia, e per il quale « le nostre malinconie diventano un giuoco, un bizzarro giuoco... », segna la linea di partenza di questa nuova indagine.

Ora, qual è la fondamentale disposizione psicologica dell'Angiolieri? Proprio quella, precisa il Figurelli, di cui parla il Russo; quella

per cui « il dramma perde i suoi contrasti per diventare un grazioso mimo di se stesso » (Russo), e per cui il mondo diventa spettacolo a cominciar dalla propria persona. « Da questa disposizione psicologica, quando la fantasia vi opera nel modo atto alla creazione artistica, nasce la poesia del riso e nascono gli autori e attori del ridicolo... » (p. 16). Nè un simile « temperamento umoristico » si svela solo nei sonetti caricaturali e satirici, bensì e soprattutto quando Cecco tratta soggetti serii, anzi addirittura tristi: la povertà, le angustie, i contrasti famigliari. Dica cose ovvie e comuni o penetranti e originali, Cecco ha sempre « una forma concreta e colorita, che ci importa per ora considerare non già nella qualità dell'espressione, ma come atteggiamento e qualità del sentire » (p. 24): egli, insomma, serba « un atteggiamento costantemente umoristico » (p. 34).

Tale caratterizzazione psicologica s'identifica necessariamente con quella della poesia stessa di Cecco, dalla quale è tratta; sicchè, riconosciuto in una particolare disposizione « umoristica » il peculiare del carattere psicologico del poeta, « possiamo senz'altro caratterizzare dall'umorismo la sua poesia » (p. 52). Non l'umorismo, tuttavia, di cui parlava il D'Ancona, « tragico, drammatico e sentimentale » (p. 54), poichè lo spirito di Cecco è propriamente « materialista e popolare » (p. 56): ma un umorismo « che non è nutrito di cultura, di intelletto, di idealità e di sentimento, non ha altezza morale nè profondità spirituale, nè nasce da un contrasto drammaticamente sentito tra mondo interno e mondo esterno, tra ideali e realtà... o da seria contemplazione del vivere... » (p. 56). Un umorismo, infine, che non impegna *mai* il sentimento, « un gioco della immaginazione esercitato sulle impressioni e sensazioni che egli (Cecco) ha della realtà familiare e quotidiana, e perciò di carattere elementare superficiale mimico impressionistico » (p. 58). E tale giuoco sfocia da una parte nella caricatura e dall'altra nell'amore del contrasto, in un linguaggio vivo e realistico; poichè il realismo è uno dei principali caratteri dell'umorismo di Cecco, accanto a quello della teatralità (« Cecco tenta [*sic*] più a rappresentare che a descrivere e a narrare », p. 75) e della popolarità (« Umorismo e spirito popolare si integrano e si determinano reciprocamente », p. 101).

Cecco è, a suo modo, poeta: « poeta del particolare del momentaneo dell'immediato dell'esterno, e di una determinata sfera psicologica e morale... poeta di un umorismo comico e popolare improntato a un crudo realismo di materia e di espressione e attuato con scaltrezza stilistica e perizia d'arte... » (p. 126).

Ci siamo serviti fin qui delle stesse parole del Figurelli, che sono sottilmente pensate ed usate con sagace accortezza; e confidiamo che la linea modulatrice del libro sia serenamente salva. Quanto a noi non ci sentiamo di accettarne la tesi fondamentale, poichè l'umorismo di cui parla il Figurelli è cosa lontana dall'umorismo comunemente

inteso. Un umorismo che non impegni *mai* il sentimento, che non sia l'espressione di una sicura visione della vita, saldamente radicata all'interno è, per noi, inconcepibile. Perciò la comicità di Cecco, se il suo spirito « è grossolano ed elementare e superficiale, nettamente ristretto ai pratici interessi del vivere, privo di ideali culturali e morali e di nutrimento di pensiero... » (p. 54), non sarà mai sottile ed aristocratica (umorismo), ma plebea e volgare, come la bassa beffa, la burla ridanciana, i pagliacceschi lazzi e le oscene volgarità. L'umorismo, così come dal Figurelli è stato modellato per poterne vestire l'Angiolieri, fatalmente si identifica col faceto e col burlesco, quando non ancora col grottescamente volgare. Come si può togliere ogni serietà a Cecco, ogni cultura, ogni impegno sentimentale, ogni movimento umano e tuttavia farne un umorista? Ne deriva che questo Cecco si assomigli a quello del Russo quanto un burattino o un pagliaccio si assomiglia al « mimo ». Il Russo, se non andiamo errati, non negava cultura ed interiorità al poeta senese, e solo affermava che egli sentiva le sue malinconie in maniera estetica, anche se rozzamente estetica. Giudizio, a me pare, inaccettabile anch'esso, poichè è macchiato di narcissismo decadentistico (in Cecco vi sarebbe « il *compiacimento* espressivo dell'ingiuria... il *compiacimento* per la frase forte..... » o vi sarebbero le « *compiaciutissime ascoltazioni* del proprio sapientissimo ed efficacissimo motteggiare »); ma certo non è eversibile con lo svuotarlo ulteriormente del suo contenuto interiore. Occorrerebbe, invece, spostare radicalmente la visuale critica.

Che Cecco, dunque, si riduca nelle pagine del Figurelli ad una « maschera comica » ammette fatalmente il Figurelli stesso a p. 57, ov'è detto che il senese esercita il suo umorismo « sino ad assumere la maschera comica dello sventurato, secondo un gusto che ha dato vita a maschere della commedia dell'arte e che ancora si esprime di frequente in rappresentazioni dialettali » (e cfr. anche p. 74). E, del resto, si sa che l'Apollonio, a proposito dell'Angiolieri, parlava di « *pulcinellesco* lazzo del finger vero il paradosso ». Ma quanto del vero Cecco c'è in un simile giudizio, che non si saprebbe dire per quanta parte è estetico e per quanta morale? È naturale che in una siffatta trattazione manchi un impegnativo accenno alla « malinconia » di Cecco, che vi può solo esser negata. Ed è significativo il fatto che Cecco vi sia studiato isolatamente, senza alcun riferimento e tutto un mondo di ricca ed effervescente cultura. La critica individualizzante è, così, portata alle sue estreme e, direi, disumane conseguenze, tanto più che Cecco è pur sempre un poeta minore.

La parte positiva del lavoro del Figurelli, noi crediamo coglierla nel capitolo intitolato « Lo stile del sonetto ». Qui con una fruttuosa e provvidenziale contraddizione con quanto aveva già affermato circa l'angustia culturale di Cecco, il Figurelli esamina molto felicemente la sapientissima tecnica del sonetto angiolieresco, dicendo

cose esatte, acute ed eleganti. E anche nel puntuale riassunto che il Figurelli fa di molti sonetti dell'Angiolieri, di cui taluni notoriamente difficili. Ma a questo proposito dobbiamo avvertire che non sempre il critico è stato abile esegeta; e così, non per il gusto di rilevare gli errori altrui, ma per evitarne il diffondersi, elenchiamo qui alcuni passi per i quali ci sembra necessaria una precisazione. Sarà, pertanto, questo il nostro contributo positivo in questa sede.

Son. XXV, 13: « Or non di' tu bugia ». Secondo il Figurelli (p. 29) la donna richiama Cecco alla menzogna che sta dicendo. Ma *di'* non è imperativo, bensì indicativo presente (*di'* = *dici*). Cecco: — Mal ti conobbi! La donna: — Oh, certamente! (non dici bugia).

Son. XXX, 14: « ch'io ti 'mprometto — che 'l buon dì m'ha' dato ». « E' per me come se mi avessi detto buon giorno » (Figurelli p. 31). Vuol dire, invece: « ch'io ti prometto... che mi hai salutato », cioè che non mi vedrai più.

Son. LIV, 6: « Dio, sarà ma' dì, vedrollo? ». Cecco si domanderebbe « se vedrà mai più il sole » (p. 36). Il *lo* di *vedrollo* non si riferisce al *dì*, ma all'*amore* (v. 1, cioè a Becchina), che il poeta, almeno col nuovo giorno desidera ardentemente di vedere.

Son. LIX, 9-11: La battuta di Cecco sembra « buffa e insolente » al Figurelli (p. 33) perchè non mette nel dovuto rilievo il « per tua cagione » del v. 10. Il senso è: « Becchina, non vedo la ragione di far morire il mio rivale, dal momento che solo con la tua acquiescenza ha potuto gustare le tue gioie ».

Son. LXXXVII, 12: « La lancia non vi conto ». Non significa « della lancia non è più a parlarne » (p. 22), non si tratta di « racconto in figura di preterizione » (p. 82). Qui *contarvi* non è *raccontarvi*, ma *farvi assegnamento*. « Non posso fare assegnamento sulla lancia, che mi è stata tolta, ma... ».

Son. XCVI, 3: La locuzione « dare nell'occhio col dito » non significava « cacciare un dito nell'occhio » (p. 25), ma aveva già il valore traslato di « danneggiare gravemente » nella persona o nelle cose.

Son. CIX, 3-4: « ... son sette le mortal peccata — ma enfra l'altre quell'è lo maggiore ». Il dir male del padre sarebbe qui considerato « come il maggiore dei sette peccati mortali » (p. 45). Sfugge al Figurelli lo scherzo di « enfra l'altre ». Sette sono i peccati mortali, ma *fra gli altri* (i veniali) il peggiore è, certo, dir male dei genitori.

M. Marti.

CLAUDIO VARESE. — *Attilio Momigliano.* (Estr. da *Convivium*, raccolta nuova, n. 3, 1950, pp. 434-440).

La Divina Commedia di DANTE ALIGHIERI, commentata da ATTILIO MOMIGLIANO. — Firenze, Sansoni. (Biblioteca scolastica di « Classici italiani »). In-16°, voll.: I, *Inferno*, 1945; II, *Purgatorio*, 1947; III, *Paradiso*, 1947; pp. 864 complessive.

Le brevi pagine del saggio del V. trattano con amore e con sottile intendimento dello stile critico del suo maestro; e non c'è che da consentire alle notazioni stilistiche ch'egli ci porge: quelle che pongono in rilievo, ad es. l'insegnamento che promana da tutta l'opera del M. « dell'assolutezza dei valori e del significato dell'arte », appunto per il continuo devoto amore ch'egli testimonia alla poesia. V'è in lui una serietà interiore assoluta, conscio com'è della validità e quindi del rispetto ch'è dovuto al suo lavoro di critico, all'opera degli studi coltivati indefessamente, anche nei tempi amari della solitudine e dell'esilio civile. Ed è per questo che certi motivi particolari del discorso di lui, certe cadenze stilistiche, certe parole persino, come « meditabondo, silente, solingo » a lui predilette, risuonano tanto intimamente indicative del suo tono critico, subito riconoscibili e operanti sulla sensibilità del lettore prima ancora che sull'intelletto, segni inconfondibili di una spiccatissima individualità di scrittore.

Prendendo spunto e quasi pretesto dal presente saggio ci sia concesso di ricercare (non avendolo potuto fare negli anni passati) qual sia il significato del commento del M. alla *Divina Commedia*. Esso è il risultato di un lavorìo di cinquant'anni, e resta come indice prezioso (così come un commento al Petrarca, di cui si attende la prossima comparsa, d'un critico molto vicino al *Giornale*) della vita spirituale del nostro tempo, sintesi di un atteggiamento radicato nella esperienza della stessa poesia novecentesca dopo d'Annunzio e Pascoli. La finezza psicologica e stilistica dell'intimismo è insomma uno dei modi fondamentali con cui noi comprendiamo Dante; essa sta cioè, accanto all'acribia del Barbi, ed alla irruente sistemazione estetica del Croce, ad indicare che l'amore e lo studio per il nostro massimo poeta si espresse oltre che con la più capillare ricerca filologica, e con la radicale energia d'inquisitore, anche con lo studio stilistico, delicatissimamente inteso, dell'aura poetica.

Nel commento del M. l'attenzione è rivolta particolarmente alle persone artistiche (cioè alle figure umane come furono plasmate dalla fantasia) ed alla forma dei ritmi, alla musica del verso che presenta a noi le anime, le passioni, gli ideali, le ragioni della vita. Di proposito il M. non vuol impacciarsi di problemi ermeneutici sottili ed a

volte capziosi (come recentemente fece Manfredi Porena nel suo minutissimo commento); tralascia di insistere ai punti controversi, sulla simbologia ad es., sulla varietà delle indagini fatte e su le diverse interpretazioni; sceglie quella più attendibile allo stato attuale delle ricerche filologiche, o dà quella più consona al suo spirito, e ciò gli basta (1). Dice nella premessa: « Ho discusso dunque le varianti in servizio della poesia, che è stata la ragione per cui ho intrapreso il lavoro. Dante è il meno eloquente... dei nostri poeti. La sua poesia è tutta chiusa in se stessa, così asserragliata... che è difficile penetrarla davvero... ». Entrarvi, intenderne « la severa e potente armonia », per quanto è possibile, è stato il suo intento. Era forse il commento che gli stava più a cuore, codesto, quello che destinava ai suoi anni provetti, e che ora può considerare in cima alla sua vita di critico, come un limite massimo degnamente raggiunto, intorno all'opera massima della nostra poesia.

Dire anche brevissimamente di tutta la somma d'indagini psicologiche, di osservazioni estetiche qui raccolte da un lettore finissimo com'è il M., è assunto impossibile. Arduo è già dare qualche indicazione, scegliendo tra le tante che si affollano alla considerazione. Accennerò alla personalissima caratterizzazione dei ritratti de' personaggi specie dell'*Inferno*, e come indulga a volte un poco a se stesso, nel sottolineare la commozione sentimentale, per dare rilievo a quelli. Es.: « quand'io vidi due ombre smorte e nude » (*Inf.* XXX, v. 25) « questo verso, pallido di emozione... »; o per Paolo e Francesca (*Inf.* V, 73): « Dante ha sentito romanticamente il fascino di questa storia... » dove non tutti consentiranno, perchè se gli interpreti romantici, come dice lo stesso M. giustamente poco oltre, « vi hanno ricamato un po' troppo », è doveroso per noi non attribuire il romanticismo a Dante, ma solo lo spirito suo (2). Ma poi, forse per eccesso

---

(1) Per il testo, pur fondamentalmente seguendo il Vandelli, il M. ha tenuto molto conto delle lezioni dell'edizione Casella, e talvolta della vulgata; ma sempre (come insomma già fece il Foscolo) discutendo, ed accettando le lezioni che più gli paressero espressive rispetto alla profondità dell'arte, secondo il proprio gusto critico, e non fidando semplicemente nel criterio della *lectio difficilior*. Poichè il suo scopo non è di ritrovare l'originaria lezione con i mezzi o le induzioni filologiche, ma per atto di rapimento estetico, si può accogliere questo testo come il « testo del Momigliano »: ossia anch'esso come espressione e testimonianza del nostro gusto moderno. Ad es. in *Purg.* XX, 65-69 egli contro la lez. « per vicenda » che gli appare « assurda », raccoglie la precedente « per ammenda » tre volte iterato, perchè la ripetizione rivela il sarcasmo contro Carlo d'Angiò: « la norma della *lectio difficilior* qualche volta ha effetti rovinosi » conclude; e qui ci pare che abbia del tutto ragione.

(2) Nello stesso modo non penso che sia esatto, considerando il peso e l'ufficio che hanno la mitologia e l'antichità greco-romana, nella *Commedia*, dire: « L'antichità ha contribuito alla saldezza del mondo poetico di D. assai più che a quello del Boccaccio e dello stesso Petrarca: per questo riguardo D. è assai più umanista dell'uno e dell'altro » (*Par.* XXVII, 82). Sia pure accettata la premessa; la conclu-

di cautela contro il gusto romantico, ritiene « che la triplicazione di ' Amor ' delle tre famose terzine, è più un accorgimento oratorio che sostanziale poesia, e che qui l'intreccio delle due note dominanti, la dolce e la tragica, continua, ma è proiettato sopra uno sfondo un po' scenografico... »: giudizio che se dimostra l'assoluta indipendenza nell'analisi poetica da conformismi e da idee ricevute, suonerà troppo spicciativo, poichè quell'iterazione solenne e fatale ha profondo significato poetico, a mio vedere, ed è nel tono caratteristico al gusto medievale, che appunto bisogna intendere, così come l'iterazione del gesto in un polittico del tempo; è un modo armonico dell'arte dantesca, e cioè necessario, e punto scenografico, esteriore. A volte, particolarmente nell'*Inferno*, il M. si compiace di sottolineare visivamente le immagini; o di indicarne forse con qualche sforzatura qua e là, le apparizioni avvolte dall'orrore e dal silenzio; o il patetico, il malinconico in esse racchiuso, e insomma considerarne la figurazione o scultorea o pittorica, o la immediata rappresentazione, come su di una scena. Es.: (*Inf.* XIX, 51) di Niccolò III e di Papa Bonifazio « Tutto questo è un'atroce finzione scenografica costruita da Dante per proiettare più violentemente sullo schermo nero della terza bolgia le ombre lunghe di questi due papi... »; oppure: (*Inf.* XXV, 43, di Cianfa) « Dante stesso non è più in alcun modo attore, ma spettatore quasi dimenticato dalla spirale magica della poesia... » — ma in complesso il senso magico delle trasformazioni dei ladri è commentato vigorosissimamente e in modo luminoso; — o ancora, di Guido di Montefeltro (*Inf.* XXVII, 98) « le sue parole invece risuonano sul più grande palcoscenico del mondo, la *Divina Commedia* »; od infine, all'inizio del Canto del conte Ugolino, (al v. 1): « avete l'impressione che si levi d'un tratto il sipario sopra una scena da tragedia ». Ciò si dica solo per rilevare l'intensità dell'impressioni visive con cui il M. commenta, non per fargliene appunto. I personaggi desidera vederli prima nella figura fisica, nell'atteggiamento, che nell'intimo; e ciò è avvìo ad approfondire il loro senso piscologico.

Ma sempre pone in rilievo la lor qualità drammatica, la loro posizione appassionata, o elegiaca, o estatica, la loro forma psicologica, sviluppata nell'incanto del disegno ritmico, dell'armonia del contrappunto musicale. E qui è il carattere più evidente di questo commento; nel sottolineare i rapporti figurativi e sentimentali in quanto leghino o no con l'onda poetica; ma sempre soprattutto in funzione della realtà psicologica. Continui sono i raffronti ed i richiami da

---

sione non regge. L'umanesimo è formazione morale ed intellettuale e psicologica; e solo rispetto a queste, e dopo queste, poetica. Ora Dante è, come formazione intellettuale e morale e psicologica uomo del medioevo romanzo. L'umanesimo è altra cosa: e avrà a suo sboccio la poesia dell'Ariosto, ch'è ben diversa e nella psicologia e nella moralità e nel suo fondamento intellettuale.

episodio ad episodio, da cantica a cantica, per saggiarne le qualità rispettive. È materialmente impossibile sostare su particolari scene, su notazioni singole. Direi però che tra le cantiche quella che più il M. sente consona al suo animo è la seconda: « Il *Purgatorio* — dice (*Purg.* II, 52) — è tutto un itinerario spirituale: è questo che fa la grandezza della cantica, che con apparenze più dissimulate, è più ricca di interiorità, più sapiente nella coerenza e nella gradazione; non superiore, ma diversa dall'*Inferno* dove la vita poetica è più violenta e più varia, ma non tenuta sopra una così delicata e difficile gamma di sfumature. E per questo il giudizio che spezza la *Divina Commedia* in tanti episodi trova la sua maggiore confutazione nel *Purgatorio*, dove c'è maggiore continuità poetica che nelle altre cantiche » (1).

---

(1) Pochissimo, quasi mai anzi, il M. ricorre alle distinzioni di *poesia* e di *struttura*, pur non rifiutandola del tutto; ma il suo senso dell'unità dell'opera è vigile e chiaro. Tuttavia occorre ricordare in proposito la importante nota al *Par.* VII, 145 che mi pare connessa strettamente con quanto si dirà sul modo suo d'intendere la compagine del *Paradiso*. Poichè su di questo — egli dice — pesa l'eredità della scolastica è chiaro che Dante ne volle fare una cantica dottrinale, ed il suo aspetto risulta « più costruito ed escogitato » dell'altre. Le figure vivono per lo più come occasione e sostegno di dispute teologiche. « Mi sembra evidente che D. nel disegno e nello sviluppo di questa parte abbia » prima « ... stabilita la topografia morale e materiale del paradiso; scelto le anime da collocare nelle singole suddivisioni; infine pensato ai motivi dottrinali, satirici e profetici » opportuni ed ai chiarimenti di Beatrice. Forse « D. avrebbe evitato questo difetto della troppa teologia se avesse riempito il *Paradiso* di vite esemplari, di conversioni drammatiche rievocate con la potente vena » di lui, insomma con « biografie poetiche ». Ecco l'individualismo, anzi l'intimismo romantico del M.! Ma come spiegare dunque che il poeta, accettanto quello schema « costruito » ad uso dottrinale e disputatorio, superasse proprio con quei canti dell'esame di Dante su le virtù teologali (secondo lo stesso parere del M.) « una delle prove più difficili e più vittoriose in cui si siano cimentate l'immaginazione e la fantasia di Dante » (*Par.* XXII, 100)? Il che vuol dire che la intelaiatura pratica predisposta al modo su indicato, è stata conservata e ad un tempo, molto spesso superata da un tono fantastico, da una struttura interiore, da un ordine poetico così potente da legare in una cosa sola e le biografie poetiche (che pur si trovano nella terza cantica, come quella di S. Francesco, di Piccarda, di Cacciaguida, ecc.) e le parti dottrinali. Tal ragione fantastica, più che un afflato mistico (che pel M. muove ed innalza in ispecie l'ultima parte della cantica), mi pare sia quel forte e sacro « pensiero del mondo » ch'ebbe Dante, quell'aspirazione solenne, ch'è divenuta il centro del suo sentire, di tutta la sua coscienza, a cantare (ora sferzando ora inneggiando al fine proposto) perchè il mondo si rinnovi. Così si fa raccomandare nel XVII da Cacciaguida di raccontare agli uomini tutto ciò ch'egli ha veduto nell'al di là. L'interpretazione del Barbi (vedila discussa a pag. 610) mi pare più accettabile di quella mistica. E Dante canta come voce del mondo, interprete dell'amore di giustizia che anima tutta l'umanità, del desiderio, della sete di fede di speranza di amore che stimola sempre ogni uomo; ed il suo canto ha perciò valore *corale*, impeto di inno. Ma inno mosso da terra, con i piedi piantati sul mondo, e pur con la certezza, che è in lui inconcussa, della felicità: promessa sicura rinsaldatasi in lui dopo un ardente e folgorante processo di vita mistica (la mirabile visione). Ma lo stato d'animo mistico nella *Commedia* sta solo come ombra di ricordo; è memoria ineffabile nel *Paradiso*, ossia oltrepassata dalla poesia della volontà di giustizia e di amore in terra.

La poesia del paesaggio, la concreta rappresentazione delle sue forme è per il M. il mezzo continuo che lega le scene, e con immensa copia di aspetti e di temi annoda e sfuma dall'uno all'altro gli episodi, saldando l'unità dal poema. Perciò egli dà molta attenzione a codesta poesia del paesaggio. Vedasi ad es. (*Purg.* I, 100): « Di qui alla fine del canto il tema dominante è di nuovo il paesaggio... e il tema progredisce via via, insinuandosi tra le narrazioni, nel canto II e nel III, dove finalmente la natura del luogo appare tutta apertamente... Tutto questo non è intelaiatura meccanica ma pensata ed armonica poesia che non si può cogliere frantumando il poema in episodi ». La polemica contro la dissezione crociana trova nella diretta analisi la sua ragion d'essere. Spesso la nota si apre e sviluppa con discorso ampio, e diviene pagina di saggio: come in quella vasta e bellissima (*Purg.* XXX, 55) che studia il carattere lirico di Beatrice com'è accennata al II dell'*Inferno*, ed al suo nuovo tono drammatico nel finale del *Purgatorio*; anche qui venendo alla conclusione implicita della necessità di osservare il corpo intero del poema nelle sue necessità fantastiche, contro ogni astratto ritagliare.

Se nell'*Inferno* l'attenzione è rivolta all'interpretazione fisionomico-tragica dei personaggi (poichè il piglio dei dannati e « il gesto sono sempre d'una singolare naturalezza ed evidenza » *Inf.* X, 55); se nel *Purgatorio* si passa alla considerazione della sua musicalità interiore (« mentre l'*Inferno* era concepito prevalentemente per personaggi, il *Purgatorio* è concepito prevalentemente per ambienti, per stati d'animo... il cielo e gli astri che accompagnano il viaggio di Dante... ne accrescono la grandiosità solitaria... Il viaggio dell'*Inferno* è una esperienza spiritualmente sempre uguale; quello del *Purgatorio* richiama di continuo Dante alla propria intimità... » *Purg.* VII, 42); ecco che nel *Paradiso* l'ispirazione diviene « lirica », la parola e lo stato d'animo « si viene via via staccando dalle contingenze materiali, terrene, finite: di qui, a larghi tratti, l'alleggerirsi della parola, il rarefarsi dei versi incisivi e monumentali in paragone con quelli che si lasciano dietro una risonanza meditativa, una ripercussione sconfinata, che è la sola espressione possibile di quel ' miro e angelico templo Che solo amore e luce ha per confine ' » (*Purg.* VII, 76). Ed a mostrare con qual ampia disposizione di animo, non serrata da alcuna preconcetta tesi astratta il M. volga al *Paradiso*, dove le parti teologiche o insomma dottrinali sono a volte così corpose, sarà ancor necessario citare qualcosa della nota complessiva posta nel *Purgatorio* al vasto squarcio sopra la generazione umana (*Purg.* XXV, 106): « ... A lavoro compiuto, il poeta deve aver riletto con un sentimento di trionfo questa pagina che con una precisione solenne supera insieme le difficoltà della genetica e quelle della filosofia... Per apprezzarla a dovere bisogna badare alla sua impostazione, a quell'andante grave che è il suo svolgimento, alle note profonde che ne segnano

le pause maggiori, alle luci che a quando a quando l'accendono... » dopo di che egli conclude arditamente: « è come una sinossi poetica della vita del corpo e dell'anima ». Come dunque aveva già parlato di « poesia dell'astronomia » per talune aperture contemplative del *Purgatorio*, così il M. può apertamente intendere il valore di bellezza di parti in apparenza dottrinali, conquistate alla comprensione poetica solo recentemente; ed anche per opera sua.

A questo proposito mi sembra che un certo approfondimento e progresso si possa notare in questo commento stesso, nel seguire la ricerca dei valori poetici: si possono riscontrare nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* giudizi che meno apprezzano il *Paradiso*, di questo tenore (egli dice del rilievo che hanno le individualità nelle prime cantiche rispetto alla terza): « In Guido, come in tutti i grandi personaggi del poema, c'è l'uomo vecchio e l'uomo nuovo; se non vi fosse che il secondo, l'*Inf.* e il *Purg.* si ridurrebbero a rassegne scolorite: come succede per lo più nel *Paradiso* » (*Inf.* XXVII, 121); ed ancora (in rapporto all'evidenza concreta dei gesti umani nei peccatori): « Questo elemento umano di arte si viene attenuando nel *Purg.*, ... e scompare nel *Par.* dove la luce è un mezzo espressivo troppo povero e rigido in confronto con la figura umana. E questa è un'altra delle ragioni per cui il *Paradiso* ci appare una cantica statica e monotona in confronto delle altre due » (*Inf.* X, 55); ed ugualmente altrove. Considerazioni queste che avvicinano il Momigliano alla concezione romantica del De Sanctis, da cui in effetto non si sviluppa del tutto, per amore della psicologia e dell'individualità; giacchè tal concetto si ribatte nel *Purgatorio*: « La persona di Dante che nell'*Inf.* era soprattutto un motivo di contrasto drammatico con le anime, nel *Purg.* diventa un motivo di contrasto figurativo, e il contrappunto di uno stato d'animo; senza di Dante anche la seconda cantica rischierebbe di smarrirsi nell'indeterminato; e forse, anche per la scarsità di questo contrasto drammatico o figurativo, il *Paradiso* è riuscito la parte meno salda del poema » (*Purg.* II 88-90).

Ma ecco che a metà del *Purgatorio* s'avvede « come la materia di questa cantica cominci a rappresentarci un Dante più spirituale, chiuso in una sua sfera interiore; come si prepari quel mondo di verità, non più veduta, ma rivelata che dovrà essere il *Paradiso* ». (*Purg.* XVII, 13); e la *Vita Nuova* « appare tutta un'incubazione di uno stato d'animo che, arricchito di più mature meditazioni e letture, doveva mettere capo alle visioni ai sogni e ai rapimenti del *Purgatorio* e del *Paradiso* » (id. verso 25). Finchè nel *Paradiso*, nonostante giuste riserve su la discontinuità dell'ispirazione, si viene a riconoscere che « dai colloqui con Cacciaguida alla celebrazione della giustizia nel cielo di Giove, e più visibilmente dalla salita al cielo delle stelle fisse al Primo Mobile, cioè sin verso la fine del canto XXVII, con la sola eccezione del colloquio con Adamo, l'azione e la poesia hanno una

complessità ed unità maggiori che in altre parti del *Paradiso*, e tutti i coordinati motivi mirano alla celebrazione dell'ascesa... » (*Par.* XXII, 100); o similmente: « dal canto XXI in avanti la tela del *Paradiso* prende un aspetto più consistente: la materia si fa più unita; l'ascensione — da Saturno alle stelle fisse, al Primo Mobile, all'Empireo — si fa più evidente; forti nuclei di azioni e di scene — il trionfo di Cristo, il triplice esame di Dante, la stupenda e multiforme visione dell'Empireo — tengono lungamente concentrata la fantasia del lettore; le discussioni si fanno assai più rade, e non hanno più l'aspetto di motivi cercati per riempire l'ordito della cantica, la quale, anzi, finisce con quattro canti quasi del tutto liberi da digressioni dottrinali... » (*Par.* XIII, 1). Egli sa bene ormai, come nota finemente altrove, ch'è necessario intendere il valore del verso del Paradiso « d'un timbro tranquillo, d'un colore sereno, come d'una giornata senza tramonto, che descrivono un pacato e divino gaudio... È un tono di sentimento che a Dante sta sempre nell'anima e che, ora più ora meno sensibile, ma in complesso via via crescente nella grande spirale di questa cantica, e soffocato soltanto nelle pagine dottrinali, costituisce lo sfondo lirico di tutto il *Paradiso*. Si annunzia nel trionfo luminoso dell'inizio del primo canto e si conclude con la descrizione del ' ciel che più de la sua luce prende ' ... » (*Par.* V, 106).

È chiarissimo, mi sembra, l'approfondimento, attraverso il sentimento dei valori spirituali e musicali del *Paradiso*, del suo significato poetico; e come, in una parte più o meno altrove, anche questa cantica pulsi d'un battito poetico altissimo, di un suo timbro, simile e fraterno a quello dell'altre due: ed è certamente notevole la seguente osservazione sintetica: « questo è lo stile del *Paradiso*, spesso inafferrabile nel commento frammentario, perchè (il lettore) senta diffondersi anche nelle parti meno grandiose e fuse della cantica, questa pacatezza gaudiosa, ... un riposo lontano in cui sono superate non solo le violenze dell'*Inferno* ma anche le tranquille malinconie del *Purgatorio*. L'unità fondamentale innegabile del poema è costituita da uno stato d'animo che, diverso e caratteristico in ciascuna cantica, rimane però sempre improntato di un'individualità potente e di un'idealità sicura e inestinguibile... » (*Par.* V, 108).

Si capisce così come il Momigliano veda tutto percorso il *Paradiso* da una continua suggestione musicale: « qui, come nei momenti di maggior rapimento del *Par.*, la poesia non sgorga dall'immagine precisa, ma dalla melodia e dai richiami musicali che si istituiscono fra l'uno e l'altro motivo della pagina... il meglio del *Paradiso* non scaturisce dalla forza e dalla complessità dei convincimenti teologici di Dante, non dall'innervatura che gli offriva la scolastica, ma da un rapimento religioso... da un atteggiamento mistico che i critici non hanno riconosciuto solo perchè questo atteggiamento, governato da un sicuro istinto artistico, non dilaga nelle incompostezze verbali

degli scrittori che sono mistici ma non poeti. Il *Paradiso* culmina negli ultimi canti, in larghe fiumane di musica, dove l'attitudine logica della prima parte della cantica è dimenticata e della religiosità di Dante non sopravvive, e splende, se non l'anima abbagliata e smarrita nell'inconoscibile immensità di Dio » (*Par.* XIV, 118); e ciò è sviluppato in una ampia nota in discussione con il Barbi per la sua interpretazione « troppo recisamente antimistica » del poema (*Par.* VIII, 91). Il M. sente fortemente l'afflato mistico del *Paradiso*: e data la sua spiritualità, è naturale (1).

Pensiamo attraverso queste citazioni d'aver dato in iscorcio il tono del commento, sì da farne intendere l'importanza ed il significato. Ma la ricchezza delle notazioni psicologiche e ritmiche di esso, rende davvero, come già si è notato, impossibile anche una brevissima scelta; e meno che meno consente qui una discussione, sia pur di qualcuna soltanto. Si potrebbe tuttavia domandare come possa meglio essere intesa la differenza tra la interiorità melanconica del *Purgatorio* e la liricità del *Paradiso*, che sono entrambi stati d'animo musicali; ed anzi musicale, per definizione (d'una musica titanica e possente nei suoi toni forti e cupi), si deve pur dire la poesia dell'*Inferno*. Non basta, io credo, dir tragica la musica della prima cantica, ed elegiaca e trepidamente consolata dalla speranza quella della seconda, se non si dichiara pure la qualità sinfonica della terza, ossia la sua qualità « corale ».

Troppo di rado, se bene osservo, compare il concetto di « coralità » nel commento al *Paradiso*, e non è approfondito, come sarebbe stato necessario, a risolvere quell'ambiguità che pur rimane tra il giudizio iniziale, su riferito, che dice più scialba ed arida la terza cantica in contrasto con la constatazione precisa della sua ricchezza — nonostante le parti sorde — nel minuto commento di essa. Si fanno invero parecchi confronti musicali: « sullo scheletro della scolastica passa l'onda d'una sonata d'organo » (XXIV, 46); e si dice di S. Bernardo: « è questo l'ultimo *a solo* e l'ultimo coro del Paradiso... le

(1) Di sua natura la condizione dell'esperienza mistica mi pare impossibile a esser rappresentata direttamente nella poesia, appunto perchè incomunicabile. Sulla finale rivelazione dell'essenza di Dio, dice appunto il M. « naturalmente, cala il silenzio: la rivelazione è quindi più misteriosa del silenzio stesso » (p. 856): e non può che essere così, tutta intera l'assunzione dell'anima dentro quell'« ermetico fulgore » di Dio. Del resto il M. stesso afferma: « Dante accetta dell'esperienza dei mistici solo quello che non sopprime la sua forte personalità, e assorbe la loro diffusa e rovente analisi psicologica in rapide rappresentazioni o in fugaci esclamazioni » (p. 856, n. 143). Ossia è prima poeta: riduce l'estasi e l'annichilimento mistico a materia di espressione artistica; il che non è contraddizione solo se significa che l'*animus* mistico diviene ricordo, desiderio, immagine di felicità, aspirazione, o speranza, tensione dello spirito, cioè espressione umana e poetabile. Perciò avrei da limitare o da modificare talune affermazioni sopra il senso e valore mistico degli ultimi canti del *Paradiso*.

parlate degli eletti e gli esami... sono via via incoronati da un coro: espresione musicale dell'unisono che governa perpetuamente la vita del cielo » (XXXIII, 1); o già nel canto di S. Francesco: l'« episodio si sviluppa tutto sopra una cadenza calma, come l'*a solo* d'un cantore sacro che s'alza via via più solenne e più staccato dalla terra... » (XI, 28) ecc.

Ma la stessa predilezione psicologica del Momigliano, anche nel *Paradiso* gli fa ricercare, ad es. in S. Francesco, come si disse, il « personaggio » (« beato sì, nel coro degli altri beati, ma con un carattere e un volto inconfondibili ») ossia la individualità; e non gli consente, mi pare, di volgersi per un'altra via, per me più ricca di risultati. Pensiamo che la condizione fondamentale delle anime beate, diversamente dalle dannate e dalle purganti, è appunto la mancanza di personalità individua (« anzi è formale ad esto beato esse Tenersi dentro alla divina voglia Per ch'una fansi nostre voglie stesse », III, 79), fasciate tutte come sono da una superiore qualità paradisiaca, divina, che le esalta, e scolorisce in loro i ricordi umani come pallide reliquie: quei ricordi appaiono utili ad essere rammentati davanti a Dante solo se aiutano l'intento per cui egli si muove verso Iddio, di riaffermare cioè Iddio nel cuore degli uomini, che stanno « nel mondo errante ». Onde non mi pare possibile considerare queste « persone » del Paradiso secondo i modi critici usati per quelle dell'altre cantiche, e cioè ricercando il loro singolo essere; ma (ed è ben di più) ricercando il loro carattere corale di « motivi » vitali in cui si rispecchia il senso di Dio, cioè — esteticamente — « frasi » salienti di una superiore musica, ossia quasi centri d'energie, o moduli morali-psicologici-dottrinali, che permettono il dispiegarsi di uno speciale sviluppo polifonico: note insomma, ciascuna, come raccolte in una grandiosa strofa, di più ampio suono se pure con uno special tono ognuna, un proprio colore e ritmo. Le anime del Paradiso sono quindi, a mio vedere, solo in via subordinata e occasionale espressioni figurative e psicologiche (e si intende come ciò desiderando soprattutto il romanticismo, e non ritrovandolo secondo il suo gusto decretò il *Paradiso* poeticamente inferiore, o si impigliò in storti criteri); esse anime sono solo « presenze » che svelano alcuni temi del Bene, e la loro spiritualità si nutre certo della passata vita, consapevoli come sono ormai della antica coscienza terrena, ma l'hanno vinta e ben superata, e solo a tratti svelano alcun frammento della loro condizione trascorsa, sì che molto più, certamente, legano a quei loro defunti atti il senso del presente stato, altissimo, quieto, universale, la condizione di pace eterna, la loro gioia sicura senza confine, esempio agli erranti. E questa cantano con solenni suoni e inni, ed augurano il bene agli uomini, parlando a Dante, e maledicono al male, perchè egli sappia (« e tu 'l ridì tra i vivi » è il ritornello persistente della *Commedia*) e poi parli, in terra. I ricordi sparsi dell'antico vivente

che trapelano, sono dunque uno soltanto dei temi di cui è ricco il *Paradiso*, e non dei massimi; e meno importano dentro a quel grande peana o salmo sgorgante dalla fantasia di Dante, immenso corale ch'è la voce dell'umanità da lui interpretata, totale innalzarsi del suo spirito interprete della coscienza comune, dei peccatori terreni e degli oranti e dei salvati, interprete del passato e del futuro, di tutti gli uomini accolti in quella *religio* (nel senso etimologico) che li lega a desiderare il bene. Dante in codesta coralità questo s'arroga di esprimere: l'amore al bene che è Dio. Egli è il labbro che dice la loro aspirazione umana, interpreta la solenne certezza della loro fede, la loro concorde aspirazione alla felicità, il consentimento, anzi il desiderio di mondarsi, il loro ripudio dell'ignominie terrene, delle malizie del peccato.

Questa considerazione corale del *Paradiso* mi sembra che possa consentire una conquista più complessa delle difficili bellezze di quella poesia; e la ricchezza dei particolari commenti del Momigliano certo potrà essere di indispensabile avvìo e di aiuto altissimo. C'è in questo commento una doviziosa fertilità di notazioni, di richiami (anche magari lontanissimi in apparenza, ad es. al Leopardi, al Tasso, al Carducci così come a commentatori del trecento o a moderni ecc.) che testimonia come esso sia stato preparato con lungo amore; e gli stessi indici delle principali « note di carattere complessivo » posti al fondo di ciascuna cantica, se indicano coi loro rimandi i più rilevanti motivi, sono ben lungi dall'esaurire la copia degli spunti, degli accenni delle suggestioni che in realtà le note forniscono al lettore (1). Con i suoi meriti grandi e coi suoi limiti, che crediamo pure d'aver in breve sottolineati, questo commento è rivelatore della spiritualità del nostro secolo, così come lo è, passi il confronto, quello del Tommaseo per l'età romantica. G. De Blasi.

DANTE ALIGHIERI. — *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di Fausto Montanari. — Brescia, « La Scuola » editrice, 1949, pp. 312.

È un commento indirizzato con serietà a fini scolastici, secondo quanto si propone la collezione a cui appartiene. I canti sono preceduti da un sommario e da una specie di introduzione critica in cui l'autore

(1) Sarebbe utile in una prossima edizione aggiungere un indice degli autori citati nel commento; quest'indice, prezioso per ripescare i riferimenti più vari e lontani, mostrerebbe la densità e la ricchezza dello studio preparatorio, e più ancora, la originalità dei richiami.

ha condensato ed espresso, con felice chiarezza di linguaggio, il meglio delle sue convinzioni e della sua preparazione; poi, a piè di pagina, un commento prevalentemente esplicativo, inteso a eliminare gli ostacoli più grossi e più molesti per il lettore inesperto. Il criterio — entro i limiti che l'opera si propone — è generalmente approvabile e può costituire una salutare reazione alla tendenza, vigente in troppi libri che si dicono scolastici, di portare senza discriminazione nella scuola secondaria problemi e discussioni che appartengono solo ad una cultura specializzata. Tuttavia, di fronte alla *Divina Commedia* specialmente, queste legittime preoccupazioni di sobrietà e di semplicità non debbono tramutarsi in un modo di interpretare pigro e grigio che tratti alla pari il canto XI e i grandi episodi di Farinata, Ugolino, Guido da Montefeltro ecc. Il presente commento evita certamente tale pericolo nei canti più famosi per cui trova spesso parole ben calzanti, proprio nella sua linea di sobrietà. Al v. 138 del c. V (quel giorno più non vi leggemmo avante) c'è questa nota: « magistrale reticenza che conclude l'episodio in un'atmosfera di vereconda indeterminatezza » (p. 65). Al v. 51 del c. X (ma i vostri non appreser ben quell'arte), quest'altra: « Dante, ben esperto di litigi plebei, conosce anche come si conduce un litigio in ambiente cortigiano, signorilmente contenuto, ma malignamente acre » (p. 103). L'osservazione va dritta ad un lato essenziale dell'episodio, perchè, in questo primo dialogo, i due antagonisti si scambiano colpi vigorosi, rispondenti alla forte passione politica che anima molti celebri passi della *Commedia*. Qui, fondandosi su quel giuoco di contrasti vari e ben marcati che avvicinarono Dante al gusto romantico, il poeta ha voluto segnare decisamente i tratti di opposizione, perchè resulti poi più efficace l'accostamento di Farinata e Dante nel sentimento della patria comune e dell'ingiustizia che deve fatalmente cadere — in Firenze — su chi opera con animo alto e disinteressato. Nella introduzione al canto di Ulisse mi sembra bene espressa questa osservazione che il critico estende giustamente ad altri episodi: mette a fuoco la suggestione morale che da essi promana e viene a spiegare la maggior popolarità da essi conquistata presso i lettori: « l'esaltazione stessa della grandezza umana di questi eroi (come per Francesca, per Farinata e per Brunetto) è accompagnata da un sospiro di rammarico: ecco quanta umana grandezza è andata perduta in questi eroi, benchè resti, in quanto è grandezza, come esempio positivo all'umanità. D'altra parte il loro peccato rimane come esempio negativo di come il peccato possa rovinare anche l'uomo che sappia compiere cose grandi » (pp. 233-234). A questo punto giova chiarir bene che tale popolarità non è solo dovuta a valori puramente estetici, che questi episodi hanno comuni con molti altri: per limitarmi a Malebolge, citerò i barattieri coi loro vivacissimi custodi, la potente, veramente diabolica figura di Vanni Fucci, le

magiche trasformazioni dei ladri in serpenti e viceversa, le pietose e macabre figure dei seminatori di scandalo e di scisma. A questa suggestione morale mi pare che abbia un poco ceduto anche il Montanari, il quale impegna più ampiamente il suo discorso critico nei canti che mettono in scena le figure più nobili. Invece — come dicevo poco sopra — la capacità creativa di Dante si manifesta in maniera ugualmente eccezionale anche in canti e figure che vengono tenuti un poco più in ombra dalla tradizione critica e didattica. Comunque non si creda che il commento a questi canti sia assente o deficiente; è soltanto meno sviluppato. E spesso, anche in tali canti, vi sono delle buone osservazioni parziali. Riporto questa che chiude l'introduzione del c. XXVII: « E la rappresentazione della sua [quella di Bonifacio VIII] malvagità è più mordente ed acerba, in quanto Dante si vale di un grottesco contrasto (secondo le forme della fantasia popolare) tra San Francesco e un diavolo, per avvolgere di una luce d'orrido grottesco la memoria del papa suo nemico » (p. 243).

La condotta seria e meditata del commento e delle introduzioni esclude quasi completamente il rilievo di errori veri e propri. Si può solo notare qualche interpretazione che muove da un punto di vista non del tutto convincente. Per esempio, al c. XIX, p. 174, si afferma che la condanna dei papi è dovuta soltanto ad un esclusivo e passionale ardore imperialistico. Invece, per dire solo di un argomento bene evidente, le ardenti e alte invettive dei grandi personaggi della Chiesa, come san Pietro, san Pier Damiano, san Benedetto, stanno a dimostrare che in Dante c'è in primo luogo un'aspirazione nostalgica verso la purezza primitiva del Cristianesimo, un rigore evangelico che non risparmia nessuno. Proprio il v. 93 di questo c. XIX dice con semplicità come Cristo non chiedesse a san Pietro che una dedizione tutta spirituale, senza invito o promessa di alcun guadagno:

Certo non chiese se non « Viemmi retro ».

Il Montanari, attribuendo un movente diverso da quello religioso alla condanna dei papi simoniaci, viene a ridurre fortemente il peso diretto della condanna stessa.

A p. 301 si ha questa affermazione: « Il vero più profondo Inferno, Dante l'ha già descritto nel conte Ugolino, anima non priva di nobili affetti umani, ma chiusa ad ogni idea di soccorso divino e viva solo per odiare in eterno ». Contesto che Ugolino è più umano di tante altre anime, condannate nei cerchi precedenti, e non rappresenta affatto una specie di sintesi di *infernalità*. Ma, a parte anche il valore umano dell'episodio, il poeta ha voluto chiudere il suo Inferno con la figura tetra e scura di Lucifero: questo, veramente, una sintesi del male che pesa su tutto l'Inferno. Ugolino sarebbe troppo caldo e toccante e non potrebbe mai, nel ricordo del lettore, tenere il luogo della massa bruta di Dite.

A p. 104, n. 61-63, così è spiegato il *disdegno* di Guido Cavalcanti verso Virgilio: « Guido, studioso di poeti volgari, non capì la necessità di rifarsi alla poesia di Virgilio, perfetta come poesia e capace di introdurre alla Fede, perchè maestra di quella rettitudine di cui Dante a sua volta vuol essere il banditore ». Il Montanari ha tentato una fusione delle due interpretazioni: *disdegno* per il poeta latino, *disdegno* per il simbolo della ragione illuminata dalla Fede. A parte che la prima interpretazione si appoggia su elementi sottilmente elucubrati e non convincenti, qui il contesto si presenta piuttosto lineare nell'umile risposta di Dante a Cavalcante: — Questo viaggio non si può compiere da soli, per la esclusiva virtù dell'ingegno; ci vuole — come appunto accade per me — l'assistenza di una virtù superiore —. La confusione degli interpreti — qui, come in molti altri luoghi del poema — nasce da un troppo ardente zelo erudito di molti commentatori che intrudono, nel sostanzioso dialogare dantesco, elementi assolutamente estrinseci.

Alla fine della contesa di mastro Adamo e Sinone il commentatore dice che « Dante sembra voler chiedere scusa al lettore del brano realistico » (p. 274, n. 148). Non mi sembra che l'espressione dia giustamente nel segno. Dopo aver descritto con accesa violenza questo contrasto, come al termine di parecchie altre scene dell'Inferno ugualmente percorse da notazioni volgari e plebee (gli ignavi, Filippo Argenti, i diavoli e Ciampolo), il poeta riporta la narrazione su quella linea di elevatezza purificatrice che è il fondamento e il fine del poema.

Questi pochi rilievi non tolgono merito all'opera. Dimostrano solo l'immensa vitalità della poesia dantesca che si ripropone a generazioni ed individui con aspetti e problemi sempre nuovi a cui nessun critico — per quanto geniale egli possa essere — potrà mai dar fondo.

N. Bruscoli.

CHARLES DE TOLNAY. — *Werk und Weltbild des Michelangelo*. — Zürich, Rhein-Verlag, 1949 (« Albae Virgiliae », fasc. VIII). In-8°, pp. 119.

Sono raccolte in questo volume, tradotte, le conferenze tenute dall'A. nella primavera del 1948 al Collège de France su « L'art et la pensée de Michelange ». Le idee esposte sono, nelle loro linee fondamentali, note agli studiosi che hanno seguito l'A. nel suo lungo e poderoso lavoro di ricerca e interpretazione su Michelangelo, attraverso i molti articoli speciali e la monumentale monografia. Ma ad incontrarle qui, astratte dal resto e sistematicamente enunciate,

tali idee acquistano un peso e una rigidezza concettuale, che le impone più perentoriamente alla considerazione e discussione.

In quattro capitoli l'A. tratta successivamente delle vedute politiche di Michelangelo, delle sue concezioni filosofiche, delle sue credenze religiose in rapporto anche con le correnti religiose del suo tempo, infine delle sue concezioni artistiche.

Il libro è denso di dottrina, gremito di precise e sottili osservazioni, e animato da un intento di dimostrazione acerrima e consequenziale. Ma, chiuso il libro, una grave domanda si leva e si pone al lettore: se, nella tensione d'approfondire sempre più il senso spirituale dell'arte di M., l'A. non abbia deviato verso la considerazione in sè e per sè di questo mondo d'idee, come se esse fossero chiaramente preesistenti all'opera d'arte stessa; e di qui a considerarle divise dall'opera d'arte, e ugualmente valide e vitali indipendentemente da essa, è breve il passo. Insomma, non c'è il pericolo di ritornare per questa via all'interpretazione della storia dell'arte quale storia dello spirito? Occorre dire che questo pericolo l'A. evita per la penetrazione e l'aderenza all'arte di Michelangelo, a lui così intensamente familiare per lunga consuetudine e meditazione; ma non mi pare che riesca ugualmente bene ad evitare un iato fra il concetto e l'espressione artistica, sì che ne risultano due tempi, invece d'un solo, una scissura. L'arte rischia di volgersi a simbolo.

Detto questo in sede soprattutto di metodologia, nascono anche gravi perplessità sulla verità di certe interpretazioni. Punto principale: il neoplatonismo di Michelangelo. È una tesi particolarmente cara all'A., su cui egli aveva già molto insistito nel suo « Michelangelo ». Non che possa disconoscersi una estesa, profonda venatura di platonismo nelle concezioni ideali michelangiolesche; ma si fa carica di interrogativi e difficoltà l'accettazione di un'interpretazione puntuale, secondo precisi, sistematici preconcetti neoplatonici, della tomba di Giulio II, del soffitto della Sistina, delle tombe Medicee e di altre opere dello stesso tempo. I tre ordini di figurazioni della tomba di Giulio II rappresenterebbero i tre stadi dell'ascesa dell'anima dalla vita terrena alla vita celeste: *ante legem, sub lege, sub gratia*; e la foga della dimostrazione conduce l'A. a vedere addirittura nella prima zona, in accordo col concetto ivi adombrato, uno stile classicheggiante, nella seconda uno stile protobarocco, nella terza un ritorno al verticalismo gotico! Il ciclo d'affreschi della volta della Sistina adombrerebbe un altro concetto neo-platonico: il ritorno a Dio dell'anima prigioniera del corpo: l'*ascensio* e la *deificatio*. Di conseguenza, l'interpretazione degli « ignudi » come « geni » e la sovrapposizione di significati neoplatonici all'argomento letterale delle scene della Genesi. Interpretazione ugualmente neoplatonica delle tombe Medicee, del Giudizio Universale (il Cristo come centro d'un sistema solare), e così via. L'A. accentua tanto tale neopla-

tonismo, che ne risulta quasi ricoperto e oppresso il cristianesimo di M., che solo in età più tarda riemergerebbe, dominando: l'evoluzione spirituale di M. viene rappresentata come una progressione dall'un ideale all'altro (tema del terzo capitolo).

Tale tesi mi pare si urti contro gravi ostacoli: anzitutto il dubbio che il pensiero di M. possedesse davvero simile sistematicità concettuale (e non vale che l'A. lo affermi più organico che sistematico, quando tale sistematicità risulta dalla rigidezza delle interpretazioni ideologiche che dà alle sue opere); secondariamente la mancanza assoluta di allusione, negli scritti di Michelangelo stesso e dei contemporanei, a tali presunti significati neoplatonici. Non ve n'è traccia nel Condivi, non ve n'è traccia nelle diffuse descrizioni del Vasari, che pur era familiare con M. e si sarebbe attaccato con grandissimo compiacimento, lui così propenso a diffondersi sull'argomento delle opere d'arte, alla spiegazione di simboli e di significati reconditi nelle opere di Michelangelo. Ma il Vasari parla di « ignudi » e non di « geni », di progenitori, di scene bibliche, e non d'altro. Che poi le opere di M. siano cariche di una forza spirituale che trascende di gran lunga la lettera delle figurazioni, questo è vero per ogni opera d'arte, e tanto più, quant'essa è più grande.

Nell'arte tarda di M. l'A. rileva un accentuarsi del sentimento religioso; e l'interpretazione da questo punto di vista di alcuni disegni ed alcune opere, perdute, di quel tempo, eseguite per Vittoria Colonna, per più ragioni, che non è possibile in breve indicare, riesce più convincente. Alcune pagine — quelle, ad esempio, dedicate alle tarde « Pietà », — sono di critica altissima, veramente commosse e ispirate.

Molto concreto anche il capitolo sulla « Kunstauffassung » di M., illuminato da una profonda conoscenza di tutta l'estetica e la critica del Rinascimento. L'analisi della « concezione michelangiolesca dell'arte », quale è rivelata dai suoi scritti, lettere e poesie, e riferita dai contemporanei (Condivi, Vasari) o riflessa nel Trattato di Vincenzo Danti, s'intreccia felicemente all'analisi delle creazioni stesse michelangiolesche, in cui essa s'incarna. Non poteva mancare in questo capitolo d'esser toccata anche la questione del non-finito, e, beninteso, con la chiara coscienza e l'esplicita affermazione che « anche il non finito può avere valore positivo, quando... ci fa intuire compiuta l'imagine interiore: l'immagine del cor ». L'A. richiama le belle parole del Vasari: « Ancora che non siano finite le parti sue, si conosce nell'essere rimasta abbozzata e gradinata, nella imperfezione della bozza, la perfezione dell'opera ». Inoltre, al rapporto ch'è stato istituito fra il non finito michelangiolesco e il principio del punto di vista unico, della veduta pittorica, l'A., pur senza richiamarvisi direttamente, anzi per tutt'altra via, arreca nuovi argomenti, quando nota come Michelangelo, sia nello scolpire statue che bassorilievi, parta dalla forma originaria del blocco marmoreo, dalla su-

perficie di esso e dal suo contorno, per tracciare entro questo il contorno delle sue figurazioni, che procede poi a cavar fuori a piani paralleli o perpendicolari. E ancora nota — e non mi pare che questa notazione sia stata mai fatta da alcuno, ed è acutissima e illuminante — che anche « le grandi composizioni plastiche a più figure, come i sepolcri medicei, sono creati come se, per questo sistema di piani paralleli, fossero tratti fuori da un gigantesco monolito », col risultato di apparire non una riunione di statue, ma un tutto omogeneo, differenziato solo in un secondo tempo.

Rimarrebbe da riferire sul primo capitolo, sulle « politische Anschauungen », ossia sulla concezione politica di M., con inversione dell'ordine letterale del libro; ma il più pungente interesse degli altri capitoli li ha fatti passare davanti nella nostra considerazione. Anche il primo è però ricchissimo di chiarimenti: che nei suoi principi politici M. è molto più vicino ai vecchi repubblicani, tipo Leonardo Bruni o Matteo Palmieri, che a un Machiavelli o un Guicciardini; che il suo sentimento di patria è circoscritto a Firenze, per poi dilatarsi, nell'età tarda, senza trapassi intermedi, a tutta la Cristianità; che il suo ideale politico sorge su basi esclusivamente etiche, e così via. È inoltre questo capitolo il più venato di richiami biografici: il comportamento di M. all'assedio di Firenze, i suoi rapporti coi fuorusciti fiorentini a Roma: Donato Gianotti (è anche toccata la questione dei dialoghi), Luigi del Riccio, Roberto Strozzi. E non mancano neppur qui le interpretazioni di opere, come il David o il Bruto, secondo una simbologia politica, analogamente alle interpretazioni neoplatoniche già ricordate.

Tutto il libro insomma è ricchissimo di contenuto e d'interesse; e se su alcuni punti determinati esso stimola vivamente alla discussione e suscita obiezioni, ciò avviene non per altro che per la sua serietà d'impegno e l'importanza degli assunti. A. M. Brizio.

ENZO CORDARO. — *Un letterato imolese, Camillo Zampieri.* Saggio critico-biografico. — Faenza, Fratelli Lega ed., 1950. In-16°, pp. 132.

Il nome di Camillo Zampieri viene di tratto in tratto a galla sulla fiumana dell'oblio, quando si ricorda il poema collettivo *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno,* uscito dalla bottega di Lelio Dalla Volpe nel 1736, o si citano con un sorriso le *Lagrime in morte di un gatto* (Milano, 1741), che egli stillò insieme col Baretti, col Passeroni, coi due Gozzi, con G. P. Zanotti, col Verri. Del suo canto (il 2°) sul

figliuolo di Bertoldino, che fu fantasia stracca di Camillo Scaligero della Fratta (Adriano Banchieri), gli studiosi di folclore richiamano talora la Menghina, madre di quel grullo, la quale

> sapea menar la ridda e il ballonciuolo,
> e il cembalo suonar con man tostana,
> e cantar: l'acqua corre a la borrana,

come monna Belcolore nel *Decameron* (Giorn. VIII, nov. 2ª). Del suo poema *Giobbe*, che nel 1763 fu stampato due volte (a Bologna e a Piacenza), fa ormai menzione soltanto qualche erudito; del poema *Tobbia ovvero dell'educazione* (Cagliari, 1778) adduce il titolo qualche storico della pedagogia.

Eppure il Cordaro junior (il padre è autore del libro su *Anton Maria Salvini*, Piacenza, 1906) ha fatto bene a rievocare in un succinto libro quello scrittore, che il Baretti ebbe in viva stima (cfr. l'*Epistolario*, raccolto dal Piccioni, Bari, 1936) e il Manfredi, gli Zanotti, il Varano, il Frugoni, il Bettinelli ritennero in quel secolo uno dei valenti.

Quegli studi ebraici, di cui nella seconda metà del Settecento l'Italia fu appassionatissima, dovranno pure un giorno essere riguardati nel profondo. Si pensi che dal 1759 al 1764 apparvero « almeno » cinque versioni del libro di Giobbe, di cui quella di Giacinto Ceruti (Torino, 1759 e 1773) fu carissima all'Alfieri. Il *Giobbe esposto in ottava rima* dallo Z. è più propriamente una prolissa parafrasi, direi anzi una miscela o centone di cose bibliche e non bibliche; ma giustamente il C. avverte che gli episodi settecenteschi inseriti nel poema non sono senza un senso di contemporaneità: per es., la descrizione del terremoto di Lisbona (1755) è da porsi « fra quella realistica del Baretti e quella fantastico-sentimentale del Varano ».

Nell'esame del soporifero *Tobbia*, il C., dopo aver segnalato la contrapposizione fondamentale del poema all'*Emilio* del Rousseau (e lo Zampieri aveva scritto versi anche contro Helvétius e contro Voltaire), indica come descrizione « di sapore quasi romantico » quella del seppellimento dei morti nel libro II; la direi piuttosto classico-romanzesca: non basta l'emistichio « al raggio de la luna » a renderla preromantica.

La parte più notevole del piccolo libro è quella in cui il C. fa parola del cocente rammarico che dava allo Zampieri l'« inquinatio » recata alla nostra letteratura dalla poesia settecentesca straniera. Il 5 febbraio 1778 scriveva egli con dolore: « Audio saepe numero ad caelum usque extolli Dryden, Thompson, Junch [*intendi*: Young], nomina per deos agrestis soni prorsus et barbari, quae nequeant sine magno gutturis conatu proferri... ».

Il C. informa in nota, a p. 108, che quell'anno istesso il frugonianissimo Aurelio Bernieri annunziava allo Zampieri che in Parma vi erano alcuni fanatici della poesia inglese. Credo che si possa giun-

gere a una sicura designazione. Il Bernieri alludeva ad Angelo Mazza, che nel 1771 aveva pubblicato l'*Inno al Creatore di Giacomo Thompson trasportato dall'Inglese nel verso Italiano*, nel 1776 aveva pubblicato la lirica *Potere della Musica sul cuore umano, imitata da Dryden*, ad un tempo aveva molto derivato dal Pope, dal Gray e da altri e aveva seguaci. (Vedi *La mutazione di Angelo Mazza* nel vol. *Il barocco in Arcadia*, Bologna, Zanichelli, 1950; e il lungo capitolo di Angelo Pezzana su quel poeta nelle *Memorie degli Scrittori e de' Letterati parmigiani*, VII, Parma, Ducale Tipografia, 1833).

Lo Zampieri non credette autentici i canti di Ossian e ciò dimostra che come letterato non era uno sciocco:

> ... Celtam primo cernimus ire loco.
> Celtam? quis credat? nemo. O divina Poësis,
> Audeat os quisquam sic tibi sublinere?

Ma quest'allusione al Cesarotti e ai cesarottiani, che impiastricciavano il volto della divina Poesia, attesta che egli non capiva la trasformazione del gusto nel secol folle (ed era quello della ragione), il quale ritornava al turgido, all'enfiato, al secentesco! Per aver giusta nozione di quella *forma mentis*, si ricordi che ancor nel 1791, il Parini, nell'ode *La Gratitudine*, esclamava in nome del bello ideale:

> Vedrò vedrò da le mal nate fonti
> che di zolfo e d'impura
> fiamma e di nebbia oscura
> scendon l'Italia ad infettar da i monti;
> vedrò la gioventude
> i labbri torcer disdegnosi e schivi,
> e a i limpidi tornar di Grecia rivi...
> Questi è il Genio de l'arti.

Altre testimonianze, copiose, restano da esaminare « contro la falsa scuola dei Cesarotticoli » (tolgo la frase dall'importante libro di Giulio Marzot, *Il gran Cesarotti*, Firenze 1949). Intanto è utile che il Cordaro abbia richiamato *De Ossiano poëta* di Camillo Zampieri.

C. Calcaterra.

FILIPPO DONINI. — *Vita e poesia di Sergio Corazzini.* Introduzione di Aldo Palazzeschi. — Torino, F. De Silva, 1949 (« Maestri e Compagni », n. 13). In-8°, pp. XV-284, con 18 illustrazioni f. t.

Sul Corazzini vigono comunemente nella critica queste due opinioni: che la sua sia, in fondo, pur tra vivide promesse, una poesia mancata (più sensibilità che canto, più intenzione che realizzazione), cui derivi luce e risalto dalla breve ed angustiata esistenza e dalla

morte attesa con dolorosa certezza; e che dei poeti « crepuscolari » egli sia, sì, il capo ma solo come dice il Papini, « cronologico »: qualcosa come il Battista di quel Messia dei « crepuscolari » che sarà poi Guido Gozzano, come parve al Cecchi. Contro queste due idee insorge con molto ardore il D., che del Corazzini si professa « fedele », e sostiene la validità della sua poesia: personale ed « inconfondibile » nel tono, sensibilmente riecheggiata da lirici della sua generazione e posteriori, fautrice col verso libero, la scelta dei soggetti e l'andamento volutamente prosastico dello svecchiamento antiaccademico della lirica italiana, precorritrice col « casto essenziale equilibrio tra tono e significato » dei modi di Ungaretti, con l'endecasillabo « esorbitante » ed il gusto degli « sciatti prosaici particolari realistici trasfigurati nel cielo della poesia » dei modi di Montale; ed infine, dopo aver protestato contro la trascuranza e l'incomprensione dei critici maggiori (Croce, Momigliano, Flora, Pancrazi), asserisce la superiorità del Corazzini sul Gozzano, che invece sarebbe rimasto legato alla metrica tradizionale, rivelandosi prono a compiacenze e r'cercatezze letterarie ed accademiche, incline a svolgere situazioni narrative anzichè liriche.

Assolutamente inaccettabile l'ultima tesi, che viene semplicemente asserita e non dimostrata (per dimostrarla il D. avrebbe dovuto inoltrarsi in un esame approfondito dell'opera del Gozzano, ed invece si limita alle considerazioni estrinseche e generiche sopra dette); ma il lettore che si induca a rileggersi le liriche del Corazzini, integrando le edizioni del Ricciardi (Napoli 1909; 1912; 1922) con i molti paralipomeni, che il D. ha riesumato in ormai molto rari periodici romani dei primi anni del secolo ed analizzato con vigile ed amoroso gusto, dovrà riconoscere che il Corazzini fu poeta non solo di peculiare sensibilità, ma anche talora e, se si vuole, solo raramente, ma, tenuto conto del breve esercizio, abbastanza intensamente, di peculiari modi espressivi: con qualcosa di franto, di sommesso, di sofferto più che di espresso. E si potrà discutere sui limiti e sui gradi, ma una certa parentela fra il Corazzini e gli esordi, se non di Ungaretti, che pare arrischiato, e comunque non nell'estensione che vorrebbe il D., ma di Montale, di Quasimodo (e, si potrebbe aggiungere di Boine e di Saba) si dovrà pure riconoscerla.

A questo libro (meritatamente premiato dall'Accademia dei Lincei) bisogna anzi tutto riconoscere la paziente e intelligente attenzione della documentazione storica, che ci fornisce precisazioni ormai indispensabili; dacchè commemorazioni elegiache ed oratorie, rievocazioni più o meno nostalgiche e svagate, ricostruzioni biografiche più o meno (ed anzi più che meno) romanzate, hanno gettato sulla figura del primo crepuscolare luci ed ombre patetiche e suggestive, che le considerazioni di critica estetica (e se ne sono fatte di notevoli da G. Cuchetti a G. Petronio, da L. Fontana a M. Marchesi, tutte

elencate nella esauriente bibliografia che chiude il volume e convenientemente esaminate a suo luogo), non sono valse a correggere o a dissipare.

Grazie dunque al D. ora conosciamo esattamente la data di nascita di Sergio (6 febbraio 1886), mentre ancora repertori e manuali recano il 1887; e tutto quanto occorre sapere delle tristi vicende sue e della sua sventurata famiglia (che non potè dargli, come fu detto, sangue « romanissimo », chè la madre era certo cremonese); sappiamo che va negato ogni fondamento a curiose e troppo accreditate leggende di vita intima (come quella della sua verginità); ci è dimostrato, documenti alla mano, che non fu Corrado Govoni ad insegnargli il verso libero, come questi non senza compiacimento disse ed altri ripetè, ma che vi giunse da sè (l'usò nella *Tipografia abbandonata*, del 19 marzo 1903); ora infine ci sono rivelati l'ambiente letterario romano (anzi ne' primordi addirittura romanesco) in cui fiorì la breve ma fragrante primavera della lirica corazziniana. Ed è già qualcosa; ma c'è dell'altro ancora: ed è un compiuto ritratto fisico e morale di Sergio e sopra tutto la ricostruzione del formarsi della sua personalità poetica, con l'indicazione molto precisa delle successive tappe che percorse e delle varie influenze che subì, a cominciare dai versi del 1902-03, ospitati nelle pagine di giornali umoristici e popolari (fu allora che talvolta il Corazzini si cimentò anche col vernacolo, imitando alla meglio Pascarella e Trilussa); versi riecheggianti in sonetti, più spesso di settenari che di endecasillabi, motivi decadentistico-romantico-borghesi un po' bolsi e un po' stracchi, con reminiscenze di D'Annunzio, Pascoli, Stecchetti, Graf (ma più di tutti avvertibile il D'Annunzio del *Poema paradisiaco*, e forse non meno presente nel fondo del sentimento il Pascoli), composti a gara e talvolta all'unisono con altri poeti all'incirca coetanei. Di alcuni di questi, per altro ignoti o quasi, come un Yosto Randaccio e un Tito Marrone, il D. pone in rilievo la sensibile influenza sull'esordiente poeta. Sui diciassette anni ha inizio la non interrotta consuetudine di Sergio con i decadenti francesi e fiamminghi (in non precisabile ordine di tempo e non tutti egualmente: Baudelaire, Verlaine, Rodenbach, Laforgue, Samain, Ch. Guérin, Verhaeren, Maeterlinck, Klingsor), la cui influenza (di alcuni almeno) è già sensibile nella prima raccolta di versi (*Dolcezze*, Roma 1904), ancora assai legati alla tradizione, per quanto fin dall'anno avanti il Corazzini avesse dato il famoso saggio di verso libero; ma già l'*Amaro calice* (Roma 1905) segna il raggiungimento, ancora a tratti oscillante, di una forma personale; mentre nelle *Aureole* (Roma 1905) si fa più evidente con l'affinarsi della personalità l'influenza dei maestri stranieri, oltre quella di Giulio Orsini e di Corrado Govoni.

Vengono poi i versi più tipicamente corazziniani (i « capolavori », dice il D.) del *Piccolo libro inutile*, che contiene anche versi di Alberto

Tarchiani, dell'*Elegia*, che si presenta come frammento ma è invece carme compiuto, e del *Libro per la sera della domenica*, tutti pubblicati a Roma nel 1906, dai quali si vede che, mentre si attenua in Sergio la nativa disposizione alla canorità, le immagini ed i personaggi si fanno più evidenti e ne nascono « simboli suggestivi. poeticissimi ». Buone in genere le analisi delle singole poesie che il D. presenta; ed interessante fra l'altro la postilla (pp. 171-73) sulla fortuna delle parole « crepuscolo » e « crepuscolare » nelle poesie francese ed italiana della fine dell'Ottocento e del principio del Novecento.

Alle note sullo svolgimento della poesia sono intercalate quelle relative alla vita privata e letteraria di Sergio, vedute l'una e l'altra sullo sfondo delle vicende familiari e dell'ambiente dei giornali umoristico-popolari e mondano-letterari, a traverso i quali il C. venne esercitando le proprie facoltà poetiche nella Roma ancora alquanto provinciale del principio del secolo. E in questa parte l'informazione del D. su cose e persone ha veramente il pregio della larghezza, della novità e crediamo anche dell'esattezza (ma Enrico Novelli e Yambo, p. 141, non sono la stessa persona?); talchè non ci sembra eccessivo dire che, con questa indagine su dimenticati periodici (*Gran Mondo*, *Vita Letteraria*, *Cronache Latine*) e cenacoli letterari, la conoscenza storica di certi aspetti e filoni del decadentismo italiano viene notevolmente arricchita.

Dalla ricerca del D. non è saltato fuori gran che di inedito, come era forse da prevedersi (certe lettere al Govoni sono da considerarsi irremediabilmente perdute), ma non pochi (forse, anzi, persino troppi) versi (anche romaneschi) ed altri scritti sparsamente stampati e non certo largamente noti; oltre a giudizi, recensioni, commemorazioni e ricordi altrui. Da tutto questo materiale, scelto e vagliato con cura, riesce agevole ed istruttivo seguire non solo la varia esperienza dell'uomo (non tanto però che non restino piccoli angoli bui, come l'amore di Sania, e qualche questione irreparabilmente controversa, come quella dei conforti religiosi in punto di morte) e del poeta (più chiara questa e semplice; mentre nella vita è più evidente in certi momenti un tantino e forse più di posa o almeno di forzatura: il « bagnomaria spirituale » di cui parla C. G. Viola); ma anche la risonanza che l'opera del Corazzini veniva destando nell'ambiente letterario, ed il riconoscimento, che invero non mancò e che, per per quanto in sè abbastanza pronto, apparve tuttavia tardivo per il precipitare del male implacabile e della morte.

In lavori di questo genere, che sono ad un tempo indagine biografica e critica, è sempre da temersi che il primo interesse soverchi il secondo: il D. nell'analisi dei componimenti del Corazzini, salvo a confondere talvolta sincerità di situazione psicologica con realtà di consistenza poetica, del resto non eccede di massima nella valutazione critica del singolo pezzo: eccede nella valutazione complessiva

dell'opera e dei suoi effetti nel confronto con i poeti posteriori. Ma a quel suo già da noi ripreso giudizio della superiorità del Corazzini sul Gozzano egli perviene per tutt'altro motivo che non per quello del *pathos* biografico o psicologico; e cioè per il culto preconcetto della modernità poetica, considerata nei suoi elementi estrinseci: verso libero, lingua prosastica, gusto delle cose comuni, ecc. Per conseguenza questo lavoro finisce per presentare due parti ben distinte. L'una, di gran lunga la più estesa, anzi quasi l'intero libro, consiste nel lavoro erudito e critico sul Corazzini, ed è veramente, fatte le poche riserve accennate, eccellente, e notevole anche per la limpidità del dettato; e il suo effetto è che ogni lettore vien disposto a riconoscere a Sergio Corazzini qualità indubbie, ancorchè limitate, di poeta: limitate a pochi, anzi a soli due motivi — come avverte il D. — il desiderio d'amore e lo sgomento della morte; a poche penetranti imagini ed a poche maliose cadenze. L'altra parte del lavoro ristretta ad alcune pagine non necessarie della conclusione, ci pone dinanzi ad un'istanza critica, della quale non solo non ravvisiamo la dimostrazione, ma neppure la motivazione.

L. Vigliani.

UMBERTO FRACCHIA. — *Romanzi e Racconti.* (Collezione « Omnibus »). — Milano, Mondadori, 1949. In-8°, pp. 1048.

Il volume, presentato in nobile veste, raccoglie si può dir tutta l'opera di narratore del F., ossia: *Il perduto amore*, *Angela*, *La « Stella del Nord »* (romanzi); *Piccola gente di città*, *Gente e scene di campagna*, *Fogli di diario* (racconti, bozzetti, appunti, osservazioni).

Precede una commossa rievocazione dell'autore di G. B. Angioletti, letterato che ben lo conobbe, collaborando al settimanale « La fiera letteraria » fondato appunto nel 1925 a Milano dal Fracchia. E il volume ha una utile nota bio-bibliografica.

Morto a quarant'un anni soli, per sventura, asfissiato nel sonno da un braciere ardente, nel 1930, il Fracchia ci pare già avvolto in un'altra atmosfera dalla nostra; si può in certo modo leggere oggi la sua opera con occhio lontano di storico. Il solco profondo che l'ultimo conflitto mondiale incise nella nostra esperienza, fa sì che sfondino in una prospettiva ben staccata da noi questi scritti del primo decennio tra le due guerre; *La « Stella del Nord »*, il lavoro più maturo e durevole, fu edito nel 1929, *Angela*, il maggiore romanzo giovanile è del 1923. Nella prefazione alla nuova edizione (1929) de *Il perduto amore*, il F. avverte che essendo il suo romanzo stato

scritto tra il '14 ed il '20, « gli avvenimenti intermedi (ossia la guerra 1915-'18)... bastano a spiegare certe romantiche ingenuità di cui il romanzo abbonda e il tetro pessimismo che vi predomina ». Noi vi sentiamo soltanto un sentimentalismo molto scoperto e indifeso, ed il pessimismo quanto vi è pallido! « Sta di fatto — aggiungeva il Fr. in quell'avvertenza — che gli uomini che oggi hanno quaranta anni potevano ancora dirsi dieci anni addietro, incredibilmente giovani e immaturi, come non sono oggi i giovani di venti ». Si intende come appaiano « ingenue » ora tali esperienze letterarie, dopo le prove ultime; ma appunto perciò tali pagine sono documento chiaro, sincerissimo di un reale stato d'animo esistente allora, che si faceva luce in mezzo al dannunzianesimo sfacentesi (psicologicamente anch'esso ben ingenuo) e le prime ardite prove dell'esistenzialismo, del surrealismo pirandelliano, dell'ermetismo. Condizione d'animo aperta, semplice, piena di candore, che rivela le proprie ineguaglianze in piena luce. I succhi ribollenti dal primo novecento fermentavano incomposti, con turgore più che con sana forza: lo slancio neoromantico verso la cultura europea, della *Voce*, si contraeva ben presto nella *Ronda* e poi nello stilismo dei calligrafi; il sentimento largamente e profondamente umano del verismo lombardo si snaturava e corrompeva nel romanzo d'annunziano, nella vibratilità interiore, nell'auscultazione solipsistica; l'amor patrio risorgimentale si esasperava in violento cocciuto nazionalismo; il crocianesimo era inteso e praticato spesso superficialmente, come discettazione astratta e formalistica; si sviluppava il « decadentismo »; e s'attenuava in certo modo man mano la coscienza della libertà morale, prima condizione del vivere e dello scrivere. E quella « ingenuità » di tono e di animo era in effetto incapacità di dominio di sè, debolezza, senso di inferiorità nell'incombere della vita, sentita enorme, immane, opprimente: cioè appare una delle non ultime ragioni dell'ondeggiamento pauroso della coscienza italiana dopo il 1922. Ciò l'abbiamo sofferto, e anche abbastanza pagato. Il F. dà testimonianza di tale « ingenuità » nei suoi due primi romanzi in modi non artistici, sicchè essi ne sono, in forma grezza, documento, offrendo notizia della sensibilità, della vita spirituale nostra d'allora; ed in ciò v'è una capacità di cronista piegevolissima. Il F., che sentì il valore indubbio della professione giornalistica, presenta nei casi dei suoi romanzi quelle storie di dispersioni morali che servono a intendere la caratteristica sentimentalità del tempo in cui scrisse i suoi libri. Ciò indica come *Angela* apparisse, nei primi anni dopo che uscì, romanzo di importanza e valore maggiore di quanto oggi non si possa valutare. L'autore registra limpidamente le sue storie sentimentali o pessimistiche, più che non crei davvero e rappresenti; e perciò la sua lingua ed il suo stile sono distesi e aperti, ma anche troppo semplici, di una chiarezza corriva, e la pagina è attenta ma sfatta. O ancor da fare: appunto come

testimonianze, cronistorie, e sono appena invenzioni, immaginazioni che colgono con grande acutezza quella dissoluzione dei sentimenti che con istinto finissimo di giornalista avvertiva nel suo tempo. Il fondo del suo animo appare come intatto, più saldo, diverso dal tempo che rappresenta: perciò non potè investirsi dell'angoscia pessimistica, lui pieno di fervore volonteroso, attivo, non intaccato dai mali interiori che incrinarono profondamente la sua età; è di una sanità morale che lo fa appunto inesperto delle subdole debolezze dei mali che lo circondavano. Per quanto tenti non può impegnarsi, e cade in quelle analisi sentimentali che oggi ci paiono stese in superficie, scialbe. Il marito, disperato per la perdita della sua Luisa, la moglie ch'egli non ha saputo amare, concluderà: « il mondo non è per me che un'isola deserta, sperduta in mezzo al mare. Siamo in due ad abitarla, in attesa di navigare verso il nulla dal quale approdammo per caso... » (*Il perduto amore*). La vita è ancor sempre in due, c'è ancora un rapporto, sia pure nelle solitudini di una terra abbandonata come l'isola di Robinson; e c'è sempre la realtà del ricordo. Ecco un pessimismo ancor ben ingenuo, ben distante da Kafka.

Ma già in quegli anni il Montale scriveva: « Forse un mattino andando in un'aria di vetro | Arida, rivolgendomi, vedrò compiersi il miracolo: | Il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro | Di me, con un terrore di ubriaco... ». E Pirandello già correva consequenziariamente fino in fondo alla solitudine del solipsismo, alla disintegrazione del personaggio umano; e si svolgeva il surrealismo nel mondo. Il F. — come il Bacchelli di *Lo sa il tonno*, favola marina colma di esperienza morale e politica — seppe legarsi alla vita, e al tempo stesso riuscì, per vederla davvero, a ritrarsene lontano, e a coglierne un senso più profondo con *La « Stella del Nord »* favola umana, tutta illuminata da un tono d'acquario attraverso l'ironia. Aveva tentato prima in *Angela* su lo sfondo del dopoguerra 1920-21 e dei moti sociali d'allora, l'analisi di un carattere di donna; ed è ben vero che il carattere della povera mondana è studiato amorosamente, ed il suo affetto materno ed il suo dramma doloroso sono resi con attenzione riguardosa e solerte; ma tal pittura campeggia su di uno sfondo troppo molle ed incerto, inficiato da quei sentimentalismi di cui si diceva, tal che il proposito di rappresentare un vasto quadro della vita italiana in una grande città rivela uno scompenso continuo; il disegno diviene grigio, e la scrittura del libro è spesso troppo piatta ed inerte. Solo le pagine che raccontano del vecchio maestro Zìmolo si staccano con arguta levità, o con drammatico rilievo, con quel tono graziosamente affettuoso che rivela l'impegno vivo dell'arte. Compare allora il segno dell'ironia, ch'è anche un modo di rispetto e di comprensione dell'artista verso la sua creatura, sì che essa diviene più profonda, e però non si sperde o s'annulla nei momenti

drammatici. Compare insomma nella forma quel discreto distacco della visione, quel sobrio allontanarsi dalla passione immediata, dal cercare di rappresentare soffrendo con la propria amara esperienza, partecipe all'ambiente, o standone dentro, già così consueto al Fracchia; ora invece attraverso il velo dell'ironia l'amarezza si è maturata maggiormente nell'animo, ma è divenuta più severa e segreta, e la favola si dispiega più autonoma e agevole.

Anche ne *La « Stella del Nord »* gli elementi avventurosi e romantici colmano la trama; ma tenuti in freno da un ritmo narrativo espertissimo; e dominati, mediati sempre. Quella famiglia del capitano Iupiter, in apparenza l'ottima delle famiglie, legata dal più naturale e caldo affetto reciproco, che si rivela infine come l'accozzo del più casuale e strambo e composito convivere di persone perdute ciascuna verso un suo sogno o speranza o rimpianto o malinconia o dramma (e così pure, dissolta, è la famiglia di riscontro, del conte Pepi) è insomma l'immagine dolorosa e ironica dell'angoscia moderna. Ma il romanticismo ed il sentimentalismo sono immersi nel tono favoloso, circondati di rattenuto compianto amaro-sorridente, e non più sofferti. V'è qui una sobrietà continua ed intensa, con pochi tratti crudi che affiorano; e rilevano quasi a far riflettere al continuo sottile giuoco delle modulazioni stilistiche, che non par esista, tanto corre sotterraneo e vivo nel contrappunto dei fatti, nell'organarsi e snodarsi della narrazione. La pacatezza della prosa di questo romanzo è il segno della sua maturità artistica.

Le novelle e le prose di ricordo od i bozzetti conservano la nettezza stilistica ormai raggiunta dallo scrittore; ma sono prove minori, o abbozzi o studi da porre intorno al romanzo. Si trovano qui pagine limpide e castigatissime, che testimoniano la onestà dell'animo e la serietà dell'impegno dell'artista, che profondamente sentì la vita della campagna e dalla solitudine trasse conforto, quasi si fosse calato dentro un mondo ormai segreto e lontano, e solo la quietudine della natura ed il mare che molto amò (insieme con i nobili autori del passato) lo legassero ancora stabilmente alla vita. La sciagura ne lo trasse quand'era al colmo forse della sua padronanza stilistica ed umana.

G. De Blasi.

ANNUNZI

Enrico da Settimello. — *Elegia*, a cura di Giovanni Cremaschi. — Bergamo, Istituto Italiano edizioni Atlas, 1949, in-8°, pp. 109 (*Orbis christianus*. Collana di testi medievali e umanistici diretta da Ezio Franceschini, I). [Arrigo da Settimello non fu un poeta e non fu neppure uomo che ai suoi contemporanei o a noi avesse grandi cose da dire, ma ebbe molto successo, come non di rado avviene ai mediocri, i quali scrivono spesso versi e prose che paiono fatti apposta per interessare i « ludimagistri », donde le traduzioni della sua *Elegia* ed i molti manoscritti che ce l'hanno tramandata. Il conoscerlo un po' meglio o un po' meno bene non è cosa che possa, oggi, modificare gran che il nostro giudizio sulla letteratura del secolo XII, tanto più che l'Italia ebbe allora una parte di secondo piano nella rinascita della cultura europea. Tuttavia, poichè, negli studi, anche dei mediocri va tenuto conto, perchè studiandoli capita a volte di incontrare e risolvere questioni ben più importanti della loro persona, gli studiosi delle « origini » saranno certo grati al C. per gli indubbi servigi che ad essi ha reso con questa nuova edizione. E il primo servigio è che, non trovandosi più in commercio la edizione curata dal Marigo nel 1926, potranno provvedersi della sua e consultarla a loro agio. Ma il C. ha fatto assai più: ha collazionato « tre codici ultimamente venuti in luce », portando a diciotto il numero dei manoscritti su cui si fonda per esame diretto o indiretto il suo testo; ha ricollazionato alcuni codici già veduti dal Marigo; ha introdotto numerose lezioni nuove, parte suggeritegli dallo Strecker, dal Sedgwick ecc., parte frutto della sua personale diligenza; ha integrato i rinvii agli « auctores » con amplissimi richiami ai poeti del sec. XII; ha riprodotto a fronte del testo latino la traduzione del Riccardiano 1338, già pubblicata dal Bonaventura. Il tutto ha fatto con cura e assai giudiziosamente.

Dovessi esprimere un giudizio sull'insieme della sua fatica, direi che vi è una certa sproporzione tra i frutti maturati e quelli rimasti acerbi. Visto infatti che il C. stesso riconosce la provvisorietà della sua edizione, restando da esplorare almeno una dozzina di codici appartenenti a biblioteche non italiane, sarebbe stato meglio se egli avesse rinunziato, sia pur momentaneamente, a darci un testo nuovo, il quale, nonostante apprezzabili miglioramenti, non offre, criticamente, maggior garanzia di quello del Marigo. Un ampio articolo in cui egli esponesse il nuovo della sua ricerca e giustificasse la messe di citazioni da poeti del secolo XII con uno studio non solo lessicale sui rapporti fra Arrigo ed i suoi contemporanei od immediati predecessori d'oltr'alpe, avrebbe senza dubbio risposto più utilmente al

desiderio degli intenditori. Avremmo perduto un comodo strumento di lavoro, ma le nostre conoscenze ci avrebbero guadagnato in chiarezza e precisione, e non avremmo, come spesso abbiamo, l'impressione di un Cremaschi che ricama su una vecchia tela quando una tela nuova avrebbe saputo tessersi, e benissimo, da sè. G. Vinay].

Ernest H. Wilkins, *Petrarch and Giacomo De Rubeis*, in *Speculum*, vol. XXV, luglio 1950, pp. 374 ss. [In un codice (MS. 499) della Biblioteca dell'Arsenale a Parigi è contenuta una silloge di epistole scritte o ricevute da Filippo de Maseriis (o De Mézières o De Maizières) cancelliere del re di Cipro Pietro I di Lusignano. Fra queste se ne incontrano tre che formano gruppo a sè riferendosi ad un medesimo fatto, che fu la morte d'un giovane e prode cavaliere non altrimenti noto che col nome di Jacobus, col quale è designato nella lettera del Petrarca.

La serie di tali lettere si può così determinare: *A*) Una prima (oggi perduta) nella quale il Cancelliere de Maseriis partecipava al Petrarca l'avvenuta morte del cavaliere; *B*) Risposta deploratoria del Petrarca (*Senili*, XIII, 2); *C*) Altra sullo stesso argomento diretta dal Cancelliere a Bonifacio de Lupis; *D*) Risposta di quest'ultimo al De Mézières.

Nicola Jorga, l'insigne studioso romeno, che cadde vittima delle lotte politiche del suo disgraziato paese, studiando quella corrispondenza nella sua effettiva successione, diede un nome e una personalità ben individuata a questo misterioso *Jacobus*, che le accese lodi del Petrarca, come ben osserva il signor Wilkins, rendono interessante agli studiosi del Poeta.

La prima notizia, che di lui si abbia, ce lo presenta come ufficiale nella cavalleria di Bernabò Visconti, catturato nella battaglia di Solara (aprile del 1363) dalle schiere della Chiesa e de' suoi alleati. Fra i cronisti che ne parlano, due accennano specificatamente a lui dicendo: « et ibi tunc capti fuerunt de gente dicti Bernabovis certi nobiles Lombardi subditi sui, videlicet Dominus Jacobus Rubeus » ed altri *omnes de Parma*.

Lo sfortunato ma prode cavaliere, così altamente compianto dal Petrarca nella citata *Senile*, apparteneva certamente alla potente famiglia dei Rossi di San Secondo (nella bassa parmigiana) di cui era gran parte il vescovo Ugolino, che non aveva buon sangue col suo troppo illustre Arcidiacono. Ma non pare che ciò impedisse l'amicizia tra il *miles* e il poeta, e ciò è da notare.

In altra occasione Jacopo de' Rossi viene ricordato dagli storici, per il valore dimostrato nella presa d'Alessandria d'Egitto liberata per un tratto di tempo dai turchi; e un'ultima volta in occasione della morte del Legato del Papa: Pierre Thomas, che assai l'amava (1369). E poichè dalla tomba del Legato si era mossa un'aura di san-

tità, il De Mézières volle che fosse aperta in presenza di testimoni, tra i quali figura Jacopo de' Rossi. La salma, in realtà, fu trovata miracolosamente intatta.

Le sue benemerenze guerresche indussero il Cancelliere di re Pietro a provvedere al sostentamento degli orfanelli e il Petrarca (al quale il Mézières dovette averne scritto nella lettera *A* andata perduta), molto ne lo loda.

L'altro parmigiano, al quale come a parente (*magnificus consanguineus tuus*) comunicò la funesta notizia, fu il magnanimo Bonifacio de' Lupis, dei marchesi di Soragna, altra grande casata della provincia il cui nome ancor dura o è finora durato. Il de' Lupis gli rispose con la lettera *D*, in quel faticoso latino che il chiaro esempio del Petrarca non aveva ancora bandito dall'uso epistolare. Il nobile signore, evidentemente, maneggiava meglio la spada che non la penna, come dimostrò guidando le milizie fiorentine nella guerra di Pisa; e anche in lui lo stile era l'uomo, quale Matteo Villani ce lo disegna in pochi energici tratti: « Uomo quasi solitario e di poche parole, ma di gran cuore e di buono e savio consiglio ». E il gran cuore lo manifestò quando gli fu tolto il comando ed egli, nominato maniscalco, « ogni sdegno deposto, in servizio del Comune di Firenze accettò, come era ordinato ».

Queste le notizie che con la solita perspicua brevità il signor Wilkins ci porge e che si riferiscono in qualche modo alla dimora parmigiana di cui scrisse Fortunato Rizzi. Il loro interesse non si esaurisce però nel giovare a darci l'immagine di una persona che il Petrarca ha pregiato ed amato, come par che creda il nostro critico. A noi sembra che il breve episodio significhi un che di più: ci fornisca cioè l'esempio di quell'aura di amicizie e d'espansiva simpatia che sentiamo muoversi ed olezzare ovunque il Petrarca fermasse la sua dimora animatrice; anche se non si tratta qui di ardui contatti intellettuali, chè tutta la lode è qui rivolta al pregio della spada, perchè la spada ha gran pregio quando la guida ragione.

Omnes de Parma. E da Parma appunto aveva un giorno auspicato che virtù prendesse l'arme contro il barbarico furore. En. C.].

Luigi Malagoli. — *Storia della poesia leopardiana.* — (« Collana di filologia e letteratura », Serie prima, « Saggi e studi »). Genova, ed. Briano, 1950, pp. 32. [Il breve saggio, che l'a. dichiara composto nel 1947, ribatte ancora sulla costruzione critica già proposta dal Malagoli nei volumi leopardiani (*Il primo Leopardi* e *Il grande Leopardi*) da lui precedentemente pubblicati, e che si basa su una distinzione di quattro momenti fondamentali (« la determinazione concreta su uno sfondo indeterminato negli Idilli, la fuggevolezza nei canti centrali, la luminosa fissità nei canti di Fanny e nei canti sepolcrali », e infine la poesia delle « cose » « foggiata con tranquilla misura » nel

Tramonto della Luna e nella *Ginestra*) i quali poi ritroverebbero la loro unità in un « moto dello spirito romantico, bramoso di ordine e di equilibrio nel suo eterno trasfigurarsi e agitarsi ». Non è questo il luogo per illustrare i meriti del coraggioso tentativo critico riaffermato in questo volumetto (il merito soprattutto di cercare di delineare una storia spirituale e poetica del L., fuori della suggestione della poesia idillica), o per accennare ad alcune vivaci intuizioni particolari; nè sarebbe possibile discutere qui altre affermazioni per lo meno strane (come si può parlare ad esempio di « accentuata corporeità » per le Operette, o di « scultorietà » per i piccoli *Idilli* o per le *Ricordanze*?), o insistere sulle incrinature della costruzione critica generale. Ci limiteremo ad osservare che anche questo lavoro, come in genere gli altri del M., lascia l'impressione di un pensiero critico ricco sì e inquieto, ma che assai raramente riesce ad enuclearsi con calma e limpidezza: impressione che ci sembra confermata dal carattere del linguaggio con cui il M. si esprime, in genere oscuro e travaglioso, intricato da una terminologia critica sovente astratta e massiccia, e intersecato da immagini analogiche non sempre opportune (p. es. a proposito delle *Ricordanze*: « il dolce rimembrare fa posto ad una cosmica malinconia, un mare ricco di barbagli che scendon dal cielo e si rifletton dal fondo »). Forse proprio per reagire a questa sua tendenza il M. cerca in questo saggio (in coerenza con altri suoi studi recenti) di tenersi stretto allo studio degli elementi dell'espressione, al linguaggio e allo stile: e, se anche in questo campo alcune sue osservazioni sono incomplete o poco persuasive, altri rilievi sono degni di nota, soprattutto quelli relativi alla tecnica dei piccoli Idilli (costruzioni all'infinito, gerundi indeterminati, lessico classicistico) e degli ultimi canti, a proposito dei quali pensiamo che il M. abbia tenuto presente anche il recente volume leopardiano del Binni. E. Bigi].

Massimo d'Azeglio. — *I Miei Ricordi*, Nuova edizione condotta sull'autografo da A. M. Ghisalberti. — [Torino], Giulio Einaudi editore, 1949, « Saggi », n. 113. In-8°, pp. 560, 16 tav. f. t., [Le preoccupazioni stilistico-retoriche e politico-moralistiche dell'editore Gaspero Barbera, del suo consigliere Marco Tabarrini e del conte Matteo Ricci, genero del D'Azeglio, condussero, com'è noto, ad una stampa dei *Miei Ricordi* (Firenze, 1866) che presentava numerosissime variazioni e soppressioni, in genere non molto estese ma significative, del testo del manoscritto (famosa tra le variazioni quella dei *Tedeschi* mutati costantemente in *Austriaci* in omaggio all'alleanza del '66), sia nella sua parte originale (che non va oltre l'inizio del cap. XII della 2ª parte, 31° dell'edizione Barbera), sia in quella risultante dalla frettolosa stesura di Ciro d'Arco, ossia Giuseppe Torelli, che si era proposto di continuare lo scritto del D'Azeglio su appunti già scarsi ed incompleti.

Vero è che, non ostante gli scrupoli puristici e puritani degli emendatori dell'edizione barberiana, il carattere fondamentale dell'opera non fu sostanzialmente alterato, tanto vivace e gagliarda è la personalità del D'Azeglio. Vollero i vecchi editori qua smorzato un sorriso malizioso, là spuntato un mustacchio un po' troppo prepotente o reciso un ricciolo alquanto birichino, ma occorreva ben altro per far scomparire dei tipi come il cavaliere Massimo! Comunque bene ha fatto il G., che al testo ed alla genesi dei *Ricordi* azegliani aveva già dedicato due dotti ed esaurienti studi (*Intorno al testo dei « Miei Ricordi »* in *Archivio della R. Deputazione romana di storia patria*, a. LXVIII, 1945, pp. 180-210; e *Come sono nati i « Miei Ricordi »* in *Rassegna storica del Risorgimento*, a. XXXIV, 1947, pp. 159-196), a darci di sull'autografo, che si conserva nel Museo Centrale del Risorgimento in Roma, questa nuova edizione, la più completa e la più fedele che sia comparsa dell'autobiografia azegliana.

Bene ha fatto per la storia civile, che ha il diritto di essere informata pienamente e senza riserve delle opinioni politiche e morali dell'uomo che ebbe tanta importanza in un momento cruciale del Risorgimento; e bene ha fatto per la storia letteraria, che conoscerà con profitto un memorialista quanto a grammatica e lessico meno toscanamente polito e ravviato, ma più schietto e più vivo anche se un tantino ruvido ed alcun poco intinto di dialettismi piemontesi, lombardi e romaneschi: più italiano, insomma, come attraverso successive esperienze aveva risoluto di essere.

Nella succosa « Prefazione », rievocata nei suoi tratti salienti la singolare figura morale del multiforme gentiluomo piemontese, il G. riassume i motivi, il carattere ed i limiti dello scritto, al quale il D'Azeglio con dichiarato intento pedagogico volle affidare il frutto della sua larga esperienza umana, dalla giovinezza *tapageuse* alla virilità variamente operosa, fino all'ascesa al Ministero (1849); e a questo punto era sua intenzione arrestarsi per non raccontare cose che non fossero di sua esclusiva responsabilità. Ma la morte (15 gennaio 1866) non gli consentì di colorire l'intero suo disegno, certo avviato troppo tardi (solo dal 14 febbraio 1863); e degli stessi anni che vanno dal successo dell'*Ettore Fieramosca* (1833) fino al celebre colloquio con Carlo Alberto (12 ottobre 1845) abbiamo, non ostante lo zelo del Torelli, morto anche lui a breve distanza (25 aprile 1866), una relazione incompleta, le cui lacune non possono essere che parzialmente colmate dall'epistolario.

Alla prefazione segue una « Avvertenza », che traccia assai brevemente la storia del testo e dà ampiamente conto dei criteri che hanno guidato la presente edizione. L. Vigl.].

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

MOSTRE BIBLIOGRAFICHE DELLE BIBLIOTECHE ITALIANE. — Le biblioteche italiane hanno organizzato nel 1950 una serie di Mostre nell'intento di rendere accessibili a un pubblico più largo di quello specialistico i loro tesori gelosamente custoditi. Alcune di queste Mostre hanno carattere strettamente bibliologico; altre portano un contributo allo studio di determinati argomenti. Un gruppetto di cataloghi testimonia di questa varia attività.

Tra le mostre del primo tipo rivestono eccezionale importanza ed hanno avuto eco internazionale quella dei Tesori delle Biblioteche d'Italia alla « Nationale » di Parigi e quella della Miniatura del Rinascimento alla Vaticana.

La prima comprendeva i più preziosi pezzi delle biblioteche governative italiane e di insigni ecclesiastiche, dall'Ambrosiana a quella del Monastero di Subiaco, manoscritti miniati, disegni, autografi, incunabuli, legature, scelti con criterio più eclettico che sistematico. Il catalogo (1) ci dà una sobria e rigorosa descrizione dei cimeli, curata da bibliotecari e conservatori di grandi raccolte italiane, preceduta da una introduzione di Mario Salmi, in cui è tracciata una visione d'insieme della storia della miniatura italiana, che fa del volumetto un buon strumento di studio.

Per la seconda, aperta in occasione del quinto centenario di vita della Vaticana, che ha coinciso col Giubileo, la scelta del materiale è stata dettata dalla necessità di conciliare la varia preparazione culturale dei pellegrini con le esigenze degli specialisti. Il bel catalogo (2), fatica di Luigi Michelini Tocci, offre a questi ultimi l'illustrazione di miniature che ben rappresentano le diverse scuole italiane del Rinascimento (interessante la serie di manoscritti delineanti le caratteristiche di una scuola romana non conosciuta) senza esclusione dei mirabili esempi delle scuole fiamminga e francese.

Analogo carattere hanno le mostre organizzate alla Vittorio Emanuele, all'Angelica di Roma ed alla Nazionale di Napoli. La Vittorio Emanuele (3) ha esposto una raccolta recentemente acquistata di ventisette autografi di signori italiani del secolo XV, ponendo accanto ai documenti incunaboli ad essi in qualche modo inerenti. I documenti sono di carattere familiare e politico, mai letterario, neppure la lettera di Bianca Maria d'Este a Francesco Ariosto, o quelle del Magnifico.

Scopo della mostra della Biblioteca Angelica (4) era di rivalutare l'opera dei tipografi romani del cinquecento nel campo dell'illustrazione del libro, sinora non molto considerata, mostrandone il peculiare carattere di arte di transizione tra la primitiva semplicità dell'illustrazione degli incunaboli e l'illustrazione barocca.

La Nazionale di Napoli (5) ha raccolto tra le biblioteche della Campania, della Calabria e delle principali italiane il materiale manoscritto e a stampa per la mostra bibliografica della Chiesa in Campania e in Calabria, rassegna di cimeli dal VI al XVII sec.: Exultet, codici miniati, incunaboli e opere a stampa varie documentano la vita della chiesa cattolica nelle due regioni. Una ricca appendice bibliografica accompagna l'elenco dei pezzi esposti.

Di notevole importanza la mostra dedicata dalla Estense di Modena al Muratori in occasione del secondo centenario della morte. Vi si trovano 159 tra codici e documenti che servirono al Muratori per il « *Rerum italicarum scriptores* ». Nel catalogo (6) Emma Coen Pirani ha opportunamente corredate le indicazioni bibliografiche dei pezzi con note storico-bibliografiche che ci fanno seguire il metodo del grande erudito nel compilare la sua raccolta. Codici e documenti provengono in buona parte dalla Estense, ma non manca il contributo di archivi e biblioteche di tutta Italia, sì che il piccolo catalogo, nonostante deprecabili errori di stampa, costituisce un'utile guida del materiale Muratoriano delle nostre biblioteche.

Alla mostra della Vallicelliana fondata da San Filippo Neri che coi suoi Oratoriani portò sì largo contributo alla cultura del sec. XVI-XVIII, troviamo volumi e mss. che formarono il primo nucleo della biblioteca, con l'elenco del cospicuo lascito dell'umanista Achille Stazio, preziosi codici di ogni materia, specie religiosa, volumi riguardanti la storia del santo, della sua congregazione e altri diversi. Ma ciò che vi è di più caratteristico nella mostra sono i documenti che interessano la storia letteraria e quella della musica, testimoniando della evoluzione della laude spirituale nella laude drammatica narrativa e da questa alla forma dell'oratorio, che appunto dall'oratorio di San Filippo Neri trae origine e nome (7).

Il catalogo di Aldo Bertini per la Prima Mostra dei Disegni Italiani della riaperta Biblioteca Reale di Torino (8) arreca un notevole contributo alla storia dell'arte con l'identificazione di ben 77 inediti tra i 127 preziosi disegni esposti delle principali scuole e dei maggiori artisti italiani e costituisce nello stesso tempo una guida all'intera sezione italiana della collezione.

Destinata a giuristi e paleografi è la Mostra della Biblioteca Mediceo Laurenziana di 65 papiri greci giuridici già studiati dal Vitelli e dai suoi discepoli illustrati (9) in occasione del Congresso Internazionale di diritto amministrativo. La Laurenziana espose, nell'occasione,

anche un gruppo di nuovi testi letterari greci, scelti tra quelli già pubblicati dal Vitelli, per meglio documentarne l'attività nel campo papirologico.

(1) Bibliothèque Nationale: Trésors des Bibliothèques d'Italie IV-XVI siècles. Paris, 1950, 8°, pp. 177, nn. tav. XII doppie.

(2) Quinto centenario della Biblioteca Vaticana. Miniature del Rinascimento. Catalogo della Mostra (prefazione di A. M. Albareda). Città del Vaticano, 1950, 8°, pp. 90, tav. XXX doppie e 2 riproduzioni a colori.

(3) Il Quattrocento negli autografi e negli incunaboli della Biblioteca Nazionale di Roma. Catalogo della Mostra. (Premessa di Nella Vichi Santovito). Roma, Palombi, 1950, 8°, pp. 128, tav. X doppie.

(4) Biblioteca Angelica, Mostra del libro illustrato romano del Cinquecento. Catalogo a cura di Francesco Barberi, pref. di Lamberto Donati. Ist. Grafico Tiberino, 1950, 16°, pp. 49, tav. XII doppie.

(5) Mostra bibliografica per la storia della Chiesa in Campania e in Calabria. Anno Santo 1950. (Pref. di Guerriera Guerrieri). Napoli, Giannini 1950, 8°, pp. 71, tav. VI doppie.

(6) Mostra storico-bibliografica dei *Rerum Italicarum Scriptores* presso la Biblioteca Estense ordinata e descritta da Emma Coen Pirani. Modena, Società Tipografica Modenese, 1950, 8°, pp. 60, tav. 6.

(7) Biblioteca Vallicelliana. San Filippo Neri e il contributo degli Oratoriani alla cultura italiana nei secoli XVI e XVIII: Mostra Bibliografica. (Pref. di Fernanda Ascarelli). Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1950, 16°, pp. 83, tav. 4.

(8) Prima Mostra dei Disegni Italiani della Biblioteca Reale. Catalogo a cura di Aldo Bertini. Torino, Donaggio, 1950, 8°, pp. 33, figurato, tav. 7 doppie.

(9) Istituto papirologico « G. Vitelli » dell'Università di Firenze. Mostra dei papiri greci di diritto amministrativo, nella Biblioteca Mediceo-Laurenziana (pref. di Nicola Terzaghi). Firenze, L'Arte della Stampa, 1950, 8°, pp. 85, tav. 8.

MARINA BERSANO BEGEY.

UN SONETTO CONTRO PAPA URBANO VI. — In uno dei suoi studi storici (che meriterebbero di essere più conosciuti e forse per questo attendono di essere raccolti in volume) e precisamente nelle ricerche su *Soldati inglesi nell'alta valle del Tevere seicent'anni fa* (Perugia, Deputazione di storia patria per l'Umbria, 1948, in-8°, di pp. 32, estr. dal *Bollettino* della Deputazione stessa, vol. XLII, del '45)

Gino Franceschini ricorda — a p. 15 — « un sonetto contro Urbano VI, in cui le espressioni ingiuriose si mescolano ad accenni furbeschi, in una specie d'*argot*, ove persone ed eventi diventano difficili ad individuarsi ». Lo studioso riporta quindi il sonetto anonimo, da lui creduto — pensiamo a ragione — inedito, dal Cod. C. 35 Sup., f. 329 (aggiungiamo: *verso*) dell'Ambrosiana. Tale codice, egli dice, scritto « nella ' rocca vecchia castellana del Borgo a San Sepolcro ' », non si sa come sia pervenuto nella Biblioteca: non è di una mano sola (a me sembra di sì, però) e deve essere stato scritto in più tempi. A p. 311 (egli soggiunge) c'è questa indicazione: « Deo gratias amen. Iscritta per mano di Giovanni d'Antonio di Scharlatto », e a p. 168 si legge: « a dì 11 di giugno 1470. Abi per ischusato lo scrittore e priega Iddio per lui » (1). Il codice è considerato, secondo le indicazioni di un foglio di guardia (aggiunto posteriormente, osservo), come una *Miscellanea di varie Prose e Poesie in Lingua Toscana del 1470 incirca*. Ma subito dopo — in una nota più recente — leggiamo: « Codice scritto nel 1473 ». Tale manoscritto, per i documenti che racchiude — da lamenti politici a sacre rappresentazioni, per trascurare ricette mediche e preghiere — ci sembra degno di essere esaminato particolarmente: non foss'altro, per la traccia che conserva della fortuna di componimenti letterari, da Cino da Pistoia, Dante e Petrarca al Belcari e al Burchiello. (Si tratta di un grosso volume di ben 400 carte manoscritte: non mancano, come dice un'indicazione sul già citato foglio di guardia, che quattro fogli dal 46 al 51 — così computa; oggi diremmo: 47-50 —, un mezzo del 247 e il 352, al quale certo appartiene — aggiungo — un frammento incollato al luogo stesso).

Ho voluto pertanto soffermarmi sul sonetto, anche perchè l'avvertenza del Franceschini (« Non so se ho letto sempre bene o se la colpa sia da rigettarsi in parte addosso all'amanuense che certamente non sempre trascrisse bene »), unita ad alcuni dubbi che mi erano venuti nella lettura (per correzioni e integrazioni non dichiarate come tali, ma estranee certo al manoscritto) mi spinse subito a consultare

---

(1) A dire il vero, riscontro tali soscrizioni — di solito in rosso — con qualche diversità nel testo e comunque con riferimenti diversi — a p. 168^{v}: « yscritta . permano . digiouanni [.] dantonio . dischariatto . amen . deorazias... » e a c. 311^{r}: « deorazias . ammen . iscritta . pemano [con cancellatura del finale della linea e di due terzi della seguente] adi 11 digiungnio 1470 abiperischusato loscrittore epriegha Iddioperlui . deorazias . amen ». Aggiungo quanto leggo a c. 373^{v}: « Questi . perdoni . yscrisse . etrassenpro . giouanni . dantonio . dischariatto . cittadino . fiorentino . adi . cinque . dottobre . mille . quatrocento . settanta . tre . aore . diciannoue . alborgho . asansipolcro . essendo . chastellano . della . roccha. delchassero . vecchio . didetto . borgho . lui . gliscrisse . ecchopio . disua . propia . mano . detto . di . chome . detto . disopra . chilleggie . labbia . perischusato » e a c. 380^{v}: « Yscritto . dimano . digiouanni . dant° [.] di . scharllatto . adi . dottobre . 1473 . chastellano della vecchia . alborgho . asansipolcro ».

il codice ambrosiano, e quindi a trascrivere diplomaticamente il sonetto, per la curiosità dei lettori che non avessero potuto conoscerlo nel testo del Franceschini. Aggiungo anche il titolo originale.

Sonetto . delpapa . Urbano.

U. rbano . tuai . dua . volte . ylueschovado.
dichartaggine . auto . eddi . granate.
eperfirenze . lerene . yspazzate.
ma . alla . terza . tunnandrai . ynchontado.
N. onrisguardando . altuo . rio . parentado.
perchettu . arai . lebandiere . yspieghate.
Leforche . sono . perte . apparechiate.
chella . gustizia . suole . morire . dirado.
M. a . perche . altra . chonpangnia . saspetta.
aesse . techo . eltristo . che . chongrosso.
efallalbachio . elmaluagio . crocietta.
&. saluadore . elfiglio . echapo . rosso.
elcincio . cholfontana . egiouannetta.
evicho . chommeo . grasso . esguarda . losso.
&. cichutrenna . yschosso.
&. nonsara . gustizia . dichomune.
chetredici . fientecho . auna . fune.

Carlo Cordié.

CRONACA

SPOGLIO DEI PERIODICI

a cura di

D. Barbone, E. Bigi, M. Boni, P. Citati, C. Curto, G. Varanini, G. Vidossi.

Memorie dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di Scienze morali (serie IV, vol. VIII, '45-48): G. Tarozzi, *La nozione del fatto*, con riferimenti all'Ardigò; G. Natali, *Radetzki, Welden, Perglas e l'intervento austriaco nelle Legazioni nell'agosto 1848*, con riferim. alla nota giornata dell'8 agosto a Bologna e a Massimo d'Azeglio; L. Simeoni, *Note teodoriciane* importante studio, con notevoli osservazioni sulle opere di Ennodio (specialm. sul *Panegyricus* e la *Vita Ephiphanii*), e sull'origine della leggenda della caccia demoniaca di re Teodorico. *m. b.*

Nuova Antologia (giugn. '49): L. Salvatorelli, *Quarantotto ital. e Quarantotto europeo*, visuali nuove, anche nei riguardi del Gioberti; L. Gasparini, *Un romanzo che Mazzini non scrisse* (dalle lettere di Giuditta Sidoli), interessante; — (lugl.): P. Gerbore, *Goethe e la società borghese*; W. Goethe, *Dagli Epigrammi veneziani*, versione di D. Valeri con felici note illustrative; N. Coppola, *Le grandi interpreti della « Fedra »*; R. Ciampini, *Ant. Ranieri e le prime edizioni di Leopardi*, vi è descritta l'azione del R. per esse, sulla base di lettere inedite; A. Schiaffini, *Ricordo di C. Vossler*; — (ag.): *Lettere alla « povera Chiara », di M. d'Azeglio*, da Torino nel decennio 1847-57, di grande interesse biografico; F. Cunsolo, *Il giornale nell'800*, rapido sguardo d'insieme; G. Zoppi, *Scrittori della Svizzera italiana*, bel quadro, dal 500 ad oggi. — (sett.): C. Curto, *La poesia di Manzoni nel pensiero di Goethe*, analisi critica dei giudizi estetici più significativi; G. Artieri, *Infanzia di Salvatore di Giacomo*, vivo quadro d'ambiente, con inediti; L. Ugolini, *Uomini di « allora »*, con spunti felici tratti dagli epistolari corregge il convenzionalismo d'un 800 molle e « romantico »; G. Ragonese, *Studi manzoniani*, utile rassegna critica; — (ott.): G. d'Annunzio, *Lettere al comandante della Brigata « Regina »*, a cura di B. Tamassia, nella ricorrenza della marcia di Ronchi; — (nov.): *Romain Rolland* ecc. a Roma, da lettere inedite, a cura di A. De Angelis, notevoli per la descrizione dell'ambiente romano, del salotto Minghetti specialmente, col Bonghi e altri; V. Arangio Ruiz, *Gioco e serietà in Platone*, importanti alcune proposizioni estetiche; — (dic.): *D'Annunzio-Puccini: di una collaborazione mancata*, carteggio inedito a cura di L. Marchetti; E. Flori, *Manzoni e la repubblica*, buon contributo in cui si tende a dar per certo che

nel M. non ci fu mai ombra di repubblicanesimo; M. Giartosio De Courten, *La « Fratellanza » preraffaellita, cent'anni dopo*, interessa anche per la fortuna e il culto di Dante; E. Sioli Legnani, *Foscoliana*, illustra una lettera milanese del 1801, alquanto importante per la biografia del F., l'ambiente ecc.; — (genn. '50): D. Farini, *Diario del 1896: Adua*, istruttivo nei riflessi spirituali letterari dell'epoca; R. Ciampini, *Fr. Buloz, la « Revue des Deux Mondes » e Vieusseux*, giova anche per la storia della cultura ital.; O. Vergani, *Una guida del Teatro*, gustose notazioni in margine alla guida di T. Possenti uscita di recente; L. Giusso, *Cattaneo e gli Anglosassoni*; — (febbr.): *Lettere di Mat. Serao a Olga Ossani Lodi* (*Febea*), con notizie illustrative di A. Garofalo, del periodo 1881-1906; vive, colorite giovano a compiere il ritratto della S.; R. Viola, *Emilio Cecchi*, bel saggio critico, in sè compiuto; E. Cecchi, *L'ultimo libro di R. Viola*, il « Pascoli » cioè, portato sulla linea delle esigenze critiche odierne; — (marzo): P. P. Trompeo, *Ritratto di cardinale*, cioè di Guido Bentivoglio, finemente tratteggiato; C. Martini, *Ricordo di Carlo Linati*; — (apr.): D. Farini, *Diario*, 1898: *La morte di Cavallotti*; Aur. Bertola, *Lettere a Sal. Gessner*, qui edite e convenientemente presentate da F. Chiappelli; E. Allodoli, *Scrittori d'oggi*, utili note intorno a It. Svevo; — (magg.): R. Ciampini, *Gius. Giusti a cent'anni dalla morte*, vivo ritratto d'un G. « strapaese » e di carducciana sdegnosità e sanità morale; G. Cavicchioli, *Una visita a M. Maeterlinck*, ricordi personali di vivo interesse; *Tre lettere della cont. d'Albany*, pubblicate e illustrate da C. Pellegrini, a principio del carteggio della d'A. col Sismondi di prossima pubblicazione e di ovvio grande interesse; *Lettere di C. Linati a R. Serra*, pubbl. da A. Grilli, contengono un bel panorama della letter. milanese del primo ottocento; R. C., *Ottocento romantico*, con due interessantissime lettere di Ant. Ranieri all'attrice Pelzel; — (giugno): G. A. Borgese, *Il mito di Goethe*, rappresenta il G. nel mito che egli ha creato di sè, per i posteri, nella figura esemplare d'uomo e di poeta in equilibrio di immaginazione e di sapienza. Eccentrico o banale il parallelo di G. con Dante, ma pur simili come creatori cosmici, di universi consistenti dove la bellezza è intellettuale e la poesia e la ragione si riuniscono; El. Berti Toesca, *Il gusto di lady Morgan e l'Italia*, spigolature variamente curiose dal libro *Viaggio in Italia* (1821): vedi la definizione d'Alfieri: « modello astratto dell'aristocrazia pura, colui che non volle tiranni, ma neppure rivoluzioni ». *c. c.*

Paideia (IV, 6, nov.-dic. '49): G. Bezzola, *I « Frammenti di Sermoni » di U. Foscolo*, passa in rassegna le varie edizioni, riprende in esame la questione delle due stesure e del loro rapporto cronologico, ritiene indubitato che l'epoca della composizione cade nel periodo 1807-1808, e dà una serie di « tentativi d'interpretazione »; — (V, 1, genn.-febbr. '50): *Polemichetta*, a proposito del volume *Leopardi e le tradizioni popolari* del Crocioni; — (2-3, marzo-giugno '50): G. Alessio, etimologie di *scerpellone* e *refe*; — (4, luglio-ag. '50): F. Cupaiuolo, *L'epistola di Orazio* ad Pisones, *studi e pubblicazioni recenti*; G. Alessio, etim. dell'it. *ciambella*. *v.*

Parola (*La*) *del passato* (I, 1-3, '46): B. Croce, *Gli dèi antichi nella tradizione mitologica del Medio Evo e del Rinascimento*, a proposito del libro di Jean Seznec su *La survivance des dieux antiques* (1940), di cui non è argomento « la sopravvivenza delle credenze o del culto religioso pagano, ma semplicemente delle figure degli dèi pagani e delle interpretazioni date e dei significati conferiti ad esse nel mondo medievale e nel Rinascimento o età moderna »; il Croce muove varie osservazioni alle « tesi che il S. sostiene e con le quali interpreta i fatti che espone », in particolare al modo come egli concepisce il contrasto tra Medioevo e Rinascimento e il rapporto fra i sistemi d'interpretazione che dei miti diedero gli antichi, e sopra tutto al modo come tratta dell'allegorismo, a cui dà la maggior parte del suo lavoro; e chiude le sue osservazioni rammaricandosi che il S. non abbia dato « un cenno almeno della battaglia tra romanticismo e classicismo, particolarmente per quanto riguardava l'uso che i classicisti facevano della mitologia antica »; C. Della Valle, *Annotazioni sul concetto di storia e sul concetto di poesia*; — (II, 4-6, '47): B. Croce e T. De Marinis, *Il « Lamento per la morte di Paola » di Giovanni Brancati*, riproduzione del testo con breve nota introduttiva; — (III, 7-9, '48): A. Del Monte, *Introduzione all'ermetismo medievale*, notevole ricerca sugli antecedenti dello stile ermetico, che ha le sue radici nell'antichità classica; V. Cilento, *Il démone*, da tenere presente per il « demone romantico », e il « Genio familiare » del Tasso di Leopardi; G. Monaco, *Sul testo della « Deploratio » di G. Brancati*. *v.*

Quaderni ibero-americani (7): G. M. Bertini, *Il « Convidado de Piedra » in Italia*, brevissimi cenni; dello stesso, *Due relazioni sulla versione* (in spagnolo) *della « Mystica Theologica » dello pseudo Dionigi l'Aeropagita*, tutte e due, stilate d'ordine della Censura, contrarie alla divulgazione della versione; — (8): R. Menéndez Pidal, *Suerte de un arcaismo lexico en la poesia tradicional* (sostituzione di *caballero* a *escudero* in alcuni romances come esempio di « rinnovamenti » nella poesia tradizionale); F. M. Delogu, *Unamuno e Carducci*, a proposito delle pagine scritte dall'Unamuno in occasione della morte del poeta; G. M. Bertini, *Inedito*, pubblica una lettera del 9 aprile 1788 di *Sebastián* Arteaga, venuto in Italia con i gesuiti esiliati, a Matteo Borsa, intervenuto nella polemica sulla degenerazione del gusto; — (9, '50): V. Todesco, *Un « escondig » del Cervantes*, con reminiscenze della canzone XVII del Petrarca. *v.*

Rassegna storica del Risorgimento (a. XXXVII, 1-4, genn.-dic. '50): contiene gli Atti del XXVIII Congresso di storia del Risorgimento, riunitosi a Roma nell'ott. 1949: L. Balestreri, *Dati sulla tiratura e la diffusione dei giornali mazziniani*; A. Cucchiari, *Luigi Masi tra lira e spada* (1846-1849); E. Di Carlo, *Il padre Ventura e la repubblica*, con cenni anche sull'atteggiamento verso la forma repubblicana assunto nel 1850-51 dal Gioberti; F. Fonzi, *Per una storia del movimento cattolico italiano*; G. Gaeta, *L'articolo di Gian Rinaldo Carli « Della patria degli Italiani » e suo influsso in una gazzetta del 1779*; Br. Gatta, *Note introduttive al « Primato »*; V. Iroaie, *Il mito di Gari-*

baldi in Romanìa; E. Michel, *Esuli italiani nelle Isole Jonie (1849)*, con notizie riguardanti, fra altri, Luigi Mercantini, Niccolò Tommaseo, Edoardo Fusco; L. Pásztor, *La concezione politica di Pacifico Valussi*; E. Piscitelli, *Francesco Crispi, Primo Levi e « La Riforma »*; L. Salvatorelli, *Mazzini e gli stati uniti d'Europa*; T. Urangia Tazzoli, *Giuseppe Mazzini e don Enrico Tazzoli*. *v.*

Rendiconti dell'Istituto lombardo di scienze e lettere (vol. LXXXII, 13° della serie III, fasc. unico, '49): Maria C. Musmeci, *Un codice piacentino della Guerra del Vespro*; è un ms. micellaneo della Biblioteca Comunale, composto di due parti, una più antica, fino a c. 176, posteriore al 1355, l'altra scritta parte nel '500, parte nel '700; il testo del *Rebellamentu*, che la M. collaziona col cosiddetto Spinelli, è nella prima parte; P. Vaccari, *Un capitolo della fortuna di Andrea Alciato*, studiato come giurista; Ida Vergani, *Osservazioni sulla lingua di Francesco Vannozzo*, che « rappresenta quasi un anello di congiunzione fra la cultura e la lingua della Toscana e la cultura e la lingua dell'Italia settentrionale ». *v.*

Rendiconto delle Sessioni dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di Scienze morali (S. II, vol. I, '47-'48): G. Tarozzi, *Responsabilità e redenzione nell'odierna vita morale*, con riferimenti a Dante, Manzoni, ecc.; A. Parducci, *Giunte al « Vocabolario lucchese » di Idelfonso Nieri*, notevole saggio, che dà notizia di una terza copia (conservata nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna) del noto Vocabolario di Salvatore Bianchini, ne studia i rapporti con le altre due copie, e raccoglie voci lucchesi contenute in questo vocabolario e non accolte dal Nieri, pubblicando anche un'epistola di Teresa Bandettini; C. Calcaterra, *Il poemetto « Le farfalle » di Guido Gozzano*, ampio ed esauriente studio, che mette finemente in luce anche il valore poetico di quest'opera meno nota del G.; F. Battaglia, *L'insegnamento di B. Spaventa a Bologna*, notevole; A. Malvezzi, *Lineamento di una storia dell'Islamismo in Occidente*; — (id., vol. II, '48-'49): G. B. Pighi, *L'edizione del codice bolognese 2621 come inizio di nuovi studi sulla critica testuale catulliana*, codice importante per lo studio del nostro movimento umanistico, in quanto fu posseduto, fra gli altri, da Francesco ed Ermolao Barbaro, e da essi corredato di correzioni e varianti; V. Lugli, *Il senso di una poesia*, fine e dotta analisi di alcuni caratteri della poesia e della letteratura francese, con riferim. all'italiana; P. F. Sarri, *La rima*, breve studio che indaga « l'essenza e il perchè della rima »; G. Natali, *I costituzionali bolognesi e la Repubblica Romana del 1849*, con riferim. al Mazzini, al Gioberti, al Mamiani, ecc.; E. Vàrady, *Il carattere civico della letteratura ungherese*, con richiami alla letter. italiana (Petrarca, Tasso, ecc.); G. Bottiglioni, *Il cardinale Giuseppe Mezzofanti*, ampia e importante commemoraz. tenuta nel centenario della morte. *m. b.*

Rivista di letterature moderne (I, 1, luglio '50): A. Renaudet, *L'héritage d'Érasme*; A. Orel, *Goethe e l'opera italiana* (sull'ammirazione del Goethe per l'arte operistica italiana e l'influenza dei libretti

dell'opera buffa italiana in alcuni suoi *Singspiele*); J. Wain, *Terza rima: A footnote on English Prosody*, sulla fortuna della terza rima in Inghilterra; — (2, ott. '50): F. Boyer, *Les Platres, Tableaux, Estampes et Dessins laissés par Alfieri à Paris en août 1792*, ne pubblica l'inventario tratto dal *Registre de réception des objets d'art et antiquités, trouvés chez les émigrés et condamnés, réservés par la Commission temporaire des Arts.* *v.*

Saggi di umanismo cristiano, Quaderni dell'almo collegio Borromeo, Pavia, (I, 1° genn. '46): C. Angelini, *Poeta in provincia*, rievocazione del soggiorno a Pavia del Tasso, nell'aprile 1566; — (2, apr.): C. Angelini, *Il canto di Ada Negri*, necrologio della poetessa: da *Fatalità*, parola senza poesia e libro senza fede, al *Dono*, parola mistica e conquista della poesia e di Dio; G. Getto, *Il breviario della speranza*, interpretazione dei *Fioretti* come libro di « speranza », atmosfera sentimentale oltre che motivo teologico; — (3, luglio): E. Bigi, *Un critico dell'Ottocento: Giovanni Negri*, del quale, attraverso un esame degli studi leopardiani e manzoniani, si indicano le doti di fine erudito lettore, e di acuto indagatore di situazioni psicologiche religiose; — (4, nov.): C. Angelini, *Renato Serra*: « Tutta guidata da sensibilità e gusto e fervore di vita, la critica di Serra si risolve in una vera collaborazione alla poesia »; A. Romanò, *Pellico e il « Conciliatore »*: « Se... Pellico si distingue per qualcosa dal gruppo del *Conciliatore*, dipende proprio da questa sua aperta sensibilità morale »; E. Bigi, *Cos'è questo ermetismo*, chiarimento sul contenuto e il corretto uso del termine « ermetismo »; G. Getto, *Il Canzoniere di Umberto Saba*, la cui poesia è « in una segreta emozione di tenerezza e di malinconia verso l'esistenza, e in un correlativo fissarsi dell'esistente in salda posizione, come ad arrestare la labilità fuggevole »; — (II, 1, marzo '47): R. Schira, *Il linguaggio di C. Dossi*, appunti sulla lingua dello scrittore lombardo, sulle sue ragioni psicologiche e sui limiti espressivi; G. Getto, *Guido Gozzano*: « La poesia di Gozzano parte da uno sgomento dello spazio e del tempo e da un'esigenza di rifugio contro il loro inquietante incombere »; D. Rastelli, *Letteratura di guerra*; A. Giudice, *La novella di Belfagor arcidiavolo*, « una nuova affermazione della virtù dell'uomo machiavellico, impersonato qui da Giammatteo »; — (2, apr.): D. Bianchi, *Religione e poesia nel Paradiso dantesco*, la religione è la forza che « unisce intimamente e fonde tutte le doti » di Dante, una religione intesa come « dramma » e non come contemplazione; — (3, sett.): D. Rastelli, *Boccaccio rètore nel « Prologo » della Fiammetta*, « esercitazione letteraria e retorica », in cui pure non mancano « aperture seducenti »; I. Sanesi, *L'Achille omerico e il Chirone pariniano*: « nel Parini non possiamo non riconoscere... un atteggiamento polemico verso lo scrittore antico » nella « riprovazione dell'animo duro dell'Achille omerico »; N. Sordi, *Anima e linguaggio nelle « Stanze » del Poliziano*, artista più « visivo » che lirico; — (4, dic.): E. Bigi, *L'invito a Lesbia*, la cui ispirazione va cercata nel « gusto di vedere con gli occhi del letterato Mascheroni, fine e delicato lettore e imitatore dei classici, il dominio dell'altro Mascheroni, lo scienziato », gusto squisitamente letterario, ma non poetico; G. Getto,

Postilla sulla poesia di Montale, « angoscioso sguardo sulle instabili esistenze », in uno « sfondo di metafisica notte »; D. Bianchi, *Per una « dispersa » del Petrarca e per una mia svista*, nota sul ms. 1147 della Vittorio Emanuele di Roma, con particolare riguardo alla « dispersa » petrarchesca in esso contenuta « Quel ch'ha nostra natura in sé più degno », della cui autenticità si vede una prova « nel fatto che essa è inclusa in una serie esclusiva di canzoni autentiche »; — (III, 1, marzo '48): D. Rastelli, *Appunti sul linguaggio foscoliano*, particolarmente sulle immagini sepolcrali; E. Bigi, *Erudizione e poesia in due Canzoni leopardiane*, esame delle canzoni « Alla primavera » e « Ai Patriarchi », il cui arcaismo è inteso come vivo elemento espressivo di una poesia che canta e rimpiange le « immagini perplesse e indeterminate di cui gli antichi si pascevano »; — (2, giugno): G. Bravi, *Nota sull'« Infinito »*, per il quale viene indicata una nuova, assai probabile fonte in alcuni passi dell'*Esercizio della buona morte* di Carlo Ambrogio Cattaneo (t. 2°, discorsi X-XI, pp. 27-32) ed. G. A. Pezzana, Venezia, 1784, vol. esistente nella biblioteca Leopardiana di Recanati; D. Rastelli, *La voce di Lucia*, nota manzoniana; — (3, sett.): D. Rastelli, *Restauri danteschi*, « rivalutazione poetica » della seconda parte del c. X dell'Inferno, inserita in una discussione del problema di struttura e poesia nella *Divina Commedia*; D. Bianchi, *Problematica e sofistica di Francesco Guicciardini*, interpretazione e discussione del pensiero guicciardiniano, specialmente nei *Ricordi*, con riferimento alla « realtà concreta e dolorosa della vita », « per capirlo meglio e giustificarne l'atteggiamento »; C. Gabardi, *Breve « Antologia » della « Cina » di D. Bartoli*, « il vero aspetto del B. nella *Cina*, rimane quello giornalistico del letterato curioso delle cose lontane e del descrittore minuto »; — (4, dic.): I. Sanesi, *Divagazioni intorno alla lingua letteraria e ai dialetti*, con esempi tratti soprattutto dal Fogazzaro e dal Pirandello; A. Protti, *Del modo tenuto da Dante nel leggere il « Somnium Scipionis »*; G. Buzzi, *Boiardo novelliere*; — (IV, 1, marzo '49): C. Angelini, *Canti e voci di Recanati*, nei loro echi nella poesia leopardiana; — (2, giugno): S. Spellanzon, *Un poeta maledetto del Rinascimento italiano*, breve profilo biografico e critico del Burchiello; C. Angelini, *Universalità dei Canti*, il Leopardi possiede « la virtù di dare vita eterna alle cose fuggitive », la sua poesia è una profonda « trasfigurazione » universale dell'elemento particolare e individuale; — (3, sett.): S. Mastellone, *Cousin e Manzoni*, « Manzoni... accetta i punti principali della filosofia di Cousin, accettazione non occasionale, ma frutto dello spirito dell'epoca »; D. Rastelli, *Le fonti letterarie del Boccaccio nell'« Elegia di Madonna Fiammetta »*, storia delle discussioni critiche sull'argomento; — (4, dic.): C. Angelini, *L'inevitabile Leopardi*, « compagno dell'umanità nel suo cammino di dolore, il poeta ne diventa... il consolatore che, consolando, riconcilia e redime »; G. Persico, *Il volgare illustre predantesco nell'Italia settentrionale*, « genericamente nell'Italia settentrionale gli antichi rimatori, dotati di una certa cultura, non scrivevano come parlavano, ma si industriavano di elevare e perfezionare il dialetto nativo »; precede una rassegna delle opinioni critiche sull'argomento; — (V, 1, marzo '50):

D. Isella, *Pagine di un saggio sullo stile di Dossi*; D. Rastelli, « *O mente che scrivesti ciò ch'io vidi* »: intorno alle espressioni della *Divina Commedia* che accennano alle impressioni visive di Dante; E. Bigi, *Lettere di Leopardi*, valutazione artistica dell'epistolario leopardiano, attraverso l'esame delle « maniere » espressive che vi si possono cogliere; G. Buzzi, *Nota ad Annibal Caro*, e in particolare agli « *Amori pastorali di Dafne e Cloe* »; D. Isella, *Appunti per uno studio su Carlo Linati*; — (2, giugno): G. Rigobello, *Betteloni, poeta della grazia*, « di quella grazia che fa della sua una poesia artisticamente fragile e moralmente fresca, sana, consolatrice »; G. Buzzi, *Ritorno di Moretti*; E. Bigi, « *Terzo tempo* » *di Diego Valeri*; — (3, sett.): P. Chini, *Manzoni e Virgilio*, accostamenti fra immagini dei due poeti; E. Bigi, *Romanzi e racconti di Dino Buzzatti*, il cui nucleo è indicato in un « gusto dell'incognito e del favoloso », in « una sensibilità vaga ed acuta di quella sovrarealtà misteriosa ed indefinibile che ci chiama e ci attende alle soglie della comune vita quotidiana »; P. de Benedetti, *Umanesimo nel Paradiso dantesco*: « Se il tema di Dio è il vertice del Paradiso, il tema dell'uomo ne è la base »; D. Bianchi, *Dossi e Pirandello*, confronto fra la *Colonia felice* del Dossi e la *Nuova Colonia* del Pirandello, inquadrate nel mondo spirituale dei rispettivi autori. *e. b.*

Società (I, n. 3, '45): pp. 10-14, M. Luzi, *La polemica romantica in Italia*; partendo dalle *Discussioni e polemiche* a cura del Bellorini vuol definire la natura del romanticismo italiano, che, a parte Foscolo, Leopardi, Manzoni o di fronte alle loro posizioni ideali, si smarrisce, e resta escluso dalla possibilità di interpretare nella sua integrità il profondo valore delle richieste spirituali romantiche, e si limita quindi, ridotto a « superficiale costume letterario », ad affrontare una polemica su argomenti minori, che dissolve le scoperte essenziali della rivolta romantica; pp. 286-88, rec. di A. Livi a Luigi Angiolini, *Lettere dall'Inghilterra*: « L'Angiolini col temperamento bonario e un po' pedante di viaggiatore riformista, appartiene a un '700 ancora in ritardo sulle profonde esigenze di rinnovamento morale... »; — (I, 4, '45): pp. 274-283, rec. di A. Livi a G. Della Casa, *Le Rime*, con annot. di A. Seroni: « Il punto di partenza della sua poesia è la parola del lessico petrarchesco, come figura e strumento oggettivo di una storia simbolica che può avere le sue voci, amore pentimento malinconia, ma al di là e distanti da una vicenda biografica ». Il lessico e la tecnica hanno in sè « tanta luce da imporsi come poesia indipendentemente dagli addentellati individuali delle parole ». Osservazioni puntuali al commento mettono in luce la densità metaforica nata « dal limite del linguaggio petrarchesco » per cui Della Casa preannuncia il barocco; — (II, 6, '46): pp. 542-552, rec. di A. Livi a Dante Alighieri, *Inferno*, commento di A. Momigliano. Attraverso una discussione di metodo con Momigliano fornisce importanti suggestioni per una nuova lettura dei canti di Francesca e di Farinata e di certe descrizioni dantesche (I, 37-43, XVIII 1-18, XXI 67-70, XXIV 1-15), che vengono riportate al loro particolare tono poetico; — (7-8): pp. 858-871, rec. di A. Livi a

DANTE, *Rime* a cura di G. Contini. « Per Dante delle Rime, e per gli stilnovisti, vi è un'eguale distanza (fondata sullo stile...) dalla descrizione e dalla confessione. Il reale si tramuta in una serie di allusioni linguistiche... Lo sprezzo della psicologia... si consolida nella identificazione di stato d'animo e stile »; pp. 873-88, C. Varese, rec. a SABA, *Il Canzoniere*; — (III, 3, '47): pp. 305-327, C. Luporini, *Politica e morale in Leopardi*: sono pagine tolte dal saggio « Leopardi progressivo » contenuto nel libro « Filosofi vecchi e nuovi », Firenze, Sansoni, 1947; — (IV, 3-6, '48): pp. 351-375, G. Berti, *Il male italiano*; contiene molte pagine su De Sanctis. « ... Il principale insegnamento lasciato da De S. agli Italiani; la constatazione cioè che la corruttela italiana fu, nel corso dei secoli, la corruttela delle classi dirigenti e del modo di vita ch'esse imponevano al popolo; la constatazione che... queste classi dirigenti rappresentarono il regresso, l'antinazione, mentre il progresso, i germi di sviluppo della coscienza nazionale stavano nella ' opposizione '... Ma si arrestò a metà strada... Cosicchè nemmeno in De S. ... la teoria e la pratica arrivarono a comporsi in completa unità »; — (V, 1, '49): pp. 5-23, N. Sapegno, *Storia di Carducci*; la poesia di Carducci è legata alla situazione politica e culturale del Secondo Ottocento, alla evoluzione della piccola borghesia che abbandona le veilleità giacobine e la polemica contro il Risorgimento « regio » per mettersi al servizio di correnti e gruppi retrivi; in corrispondenza il nazionalismo provinciale e il limite rettorico dell'opera giovanile di Carducci riaffiorano e — eliso il tentativo di rinnovamento politico, culturale, stilistico dei « Giambi » e delle « Rime nuove » — portano alla decadenza dell'uomo e del poeta; — (3): pp. 365-382, N. Sapegno, *Alfieri politico*; nei limiti di un ritratto dell'Alfieri quale « intellettuale radicale » che « disprezza le forze operanti sul terreno sociale » chiarisce i punti fondamentali della sua figura; gli scarsi legami con la politica e la cultura progressiva del tempo, la sordità alla battaglia antiumanistica, il concetto di libertà e la polemica antiborghese e antiproletaria, l'individualismo, il rivoluzionarismo astratto, e la sua funzione nell'ambito della nostra tradizione letteraria; e individua la forza vera della sua poesia non nel movimento agonistico della sua affermazione libertaria, ma nella coscienza intermittente della sua solitudine senza rimedio; — (VI, 2, '50): pp. 276-287, N. Sapegno, *Il narratore Jovine*; pp. 324-341, N. Gallo, *La narrativa italiana del dopoguerra*. *p. c.*

Sodalizio (I, 2-3, '47): G. Lipparini, in un discorso in onore di *A. Maiani*, ha qualche ricordo della Bologna dei tempi del Carducci; — (II, 1, '48): F. Forti, *Uomini ed eroi nella letteratura dell'esistenza*, sulla lett. esistenzialista in Francia; — (2): L. De Lisa, *Ricordo di D'Annunzio*; I. Cinti, su *Il fiocco verde*, romanzo di M. Moretti; — (7-8): E. M. Fusco, *Alma mater studiorum*, sul volume di C. Calcaterra; L. Pasqualini, *Un personaggio, alcuni versi e un canto foscoliani*, principalm. sul *Tieste*; — (III, 1, '49): L. De Lisa, *L'edizione critica delle opere di G. Gozzano*, curata dal Calcaterra; L. Pasqualini, *Dell'« Etruria vendicata » di V. Alfieri*; G. Acquaviva, *Polemica sul futurismo*; — (2): E. M. Fusco, *Alfieri e D'Annunzio*; S. Vincenzoni, su

Frutti del vivere, di Lionello Fiumi; — (4): Albe, *Petrarca visto da un fiammingo*, profilo assai breve, come del resto tutti gli articoli di questa rivista, « voce » del Circolo Artistico di Bologna; — (5): Albe, cont. e fine dell'articolo precedente; A. Moretti, *Virgilio nelle perifrasi e negli appellativi della « Commedia »*; G. Cogni, *Ricordo di Ezra Pound*, sul soggiorno a Siena. *m. b.*

Studi medievali (vol. XVI, 1943-50): G. Vecchi, *Sequenza e lai: a proposito di un ritmo di Abelardo*, « contributo, seppure limitato, al discusso problema delle origini del *lai* romanzo e dei suoi rapporti con la sequenza » dal punto di vista musicale; « per quanto riguarda, poi, il problema generale dei rapporti tra sequenza e *lai*, siamo convinti che non si possano trarre delle conclusioni troppo vaste dallo studio di una sola melodia: ma ci induce a riflettere il fatto che proprio uno dei *lais* popolari più antichi tragga la sua origine da una sequenza »; M. Casella, *Il Cantico delle creature, testo critico e fondamenti di pensiero*; la ricerca sulla tradizione testuale conclude che « il testo critico del *Cantico* deve fondarsi esclusivamente su A », ossia sul codice 338 della Comunale d'Assisi; quanto all'interpretazione « la nota fondamentale del *Cantico* — quella che conferisce a un contenuto tradizionale di dottrina e di pensiero un'unità di ispirazione e di tono — è voce della carità, che nell'anima di S. Francesco contemplante parla e si effonde. Ogni espressione, misurata sulle cose e ferma alle cose, si colora di tinte tenere e affettive che traducono uno stato di grazia. San Francesco ama veramente in Dio e per Dio tutte quante le cose, scoprendo in loro, così amate in sè e per sè, la sovrana amabilità di Dio che le ha create ed ha infuso in loro la sua bontà, a luminosa manifestazione della sua gloria. E da questo stato di grazia, che è certo una passione del divino, una conoscenza sperimentale di Dio come oggetto di amore fruitivo, scaturisce l'esortazione perchè tutti lodino, benedicano, ringrazino e servano il Signore *con grande umilitade* »; in un'appendice si precisa, in cortese polemica con A. Pagliaro (*Quaderni di Roma*, maggio 1947), il valore di *laudato si'*, *mi Signore*, *per...* che il Casella collega alla tradizione culturale che fa capo al *De divinis nominibus* dello pseudo Dionigi l'Aeropagita, e interpreta « per ciò che sono le tue creature in relazione a te: portando, *di te*, *Altissimo*, *significazione* »; A. Monteverdi, « *Rosa fresca aulentissima ... tragemi d'este focora* », non crede « che le forme dialettali... usate (*da Cielo*) possano essere riunite in modo da ridare la fisionomia reale d'un determinato dialetto »; il poeta è un uomo colto, come gli altri poeti della corte di Federico II; solo che, a differenza di molti altri, per gusto e scopo realistico (e in certo senso umoristico), come non rifugge dalle volgarità del pensiero..., così non rifugge dalle volgarità della lingua, cioè dal dialetto », ma come sono volontari i tratti dialettali e i concetti volgari, sono volontari anche « i tratti culti e i concetti cortesi... questi e quelli, con eguale opportunità e con eguale efficacia, rappre- « sentano gli alti e bassi continui del parlare e del pensare dei due « personaggi »; † U. Sesini, *Il canzoniere musicale trecentesco del cod. Vat. Rossiano* 215, che « contiene 29 componimenti poetici, con mu-

sica, di varia forma ... venti madrigali, sei battute, probabilmente un rondello, una caccia ed una canzonetta. Vario ne è il contenuto, ora d'intonazione stilnovistica e petrarchesca, ora di più schietta impronta vernacola e popolare » (ma non troppo); V. Ussani, *Per un esemplare cassinese di « Rotas opera »*; V. De Bartholomaeis, *Tiberto Galiziani da Pisa* o *Rinaldo d'Aquino?* riprende in esame la questione della paternità delle due canzoni attribuite a Tiberto Galiziani, e crede, fondandosi su argomenti linguistici, di potere escludere tale attribuzione; D. Bianchi, *Pseudobaccanali a Pavia nel sec. XIV* (ma forse « l'invenzione d'un innomato giovane » ha origini non solo letterarie). *v.*

Studi petrarcheschi (II, '49): C. Calcaterra, « *Bononiae triennium expendi* », mostra come il triennio passato a Bologna dal Petrarca negli studi giuridici non comprenda, come si crede, gli anni 1323-1326, ma i periodi 10 ottobre 1320-marzo 1321, ottobre 1322-dicembre 1324, e ottobre 1325-26 aprile 1326, e aggiunge interessanti osservazioni intorno alla laurea poetica; E. H. Wilkins, *Toward the discovery of early texts of poems contained in the « Canzoniere »*, ricerca le stesure primitive di varie liriche petrarchesche divulgate dal poeta prima dell'ordinamento dei *R. v. f.*, conservate sparsamente in molti manoscritti; G. Di Pino, *La poesia dei « Trionfi »*; G. Martellotti, *Linee di sviluppo dell'umanesimo petrarchesco*, rovescia l'interpretazione ormai tradizionale del De Nolhac, mostrando come il P. parta « dallo studio di alcuni testi classici, rifiutando sdegnosamente ogni ausilio della tradizione medievale », e poi a poco a poco, approfondendo lo studio e allargando il suo orizzonte, accolga e ricrei in sè atteggiamenti e giudizi che erano anche del Medioevo, concordando col Calcaterra, che il disegno più vasto del *De viris illustribus* (da Adamo a Marco Aurelio) è posteriore a quello più ristretto (da Romolo a Tito) e fu composto molto probabilmente tra il 1351 e il 1353 in Valchiusa; G. Martellotti, *Dal « De viris illustribus ». Le vite di Giacobbe e di Giuseppe*, pubblica le due vite, della seconda redaz. del *De viris*, quasi del tutto inedite, avendone il De Nolhac pubblicato solo pochi e brevi estratti; G. Martellotti, *In margine ai « Trionfi » e al « De viris »*, su due passi del *Trionfo della Fama* studiati specialm. in rapporto col *De viris*: conclude che il P. era « capace di un procedimento critico alquanto più scaltrito di quanto sembrerebbe risultare dalla semplice lettura del *De viris* »; T. E. Mommsen, *Un'antica raffigurazione del Petrarca poeta laureato*, in una miniatura del cod. Rossiano 526 della Vaticana; D. Bianchi, *Intorno alle « Rime disperse » del Petrarca. Il P. e i fratelli Beccari*, sui rapporti tra il P. e Antonio e Niccolò da Ferrara e il problema dell'attribuzione di un gruppo di rime controverse; E. Carrara, *Gli « improvvisi » del Petrarca*, esamina brevi poesie latine conservate in un ms. di Olmütz e altrove, dal poeta abbozzate alla svelta, indulgendo « al gusto medievale della poesia latina rimata », che ci mostrano un P. « dimesso, fantastico, scherzoso, tra poeta d'arte e popolare »; G. Rotondi, *Note al « De otio religioso »*, varie importanti osservazioni sul vero titolo dell'opera (che è appunto quello citato; l'altro, *De otio religiosorum*, è proprio

del testo ridotto), sulla questione della dedica, su alcuni punti del testo e sulle fonti; M. Boni, *Note ai « Rerum memorandarum libri »*, si rintracciano varie nuove fonti di alcuni passi, si sottolinea il notevole interesse di alcune parti dell'opera, e si avanza l'ipotesi che i *Rerum* non siano stati senza influenza nella genesi e nell'elaborazione del *De remediis utriusque fortune*; A. Del Monte, *L'ermetismo medievale: Arnaut Daniel* (v. anche lo spoglio di *La parola del passato*), ampia trattazione d'insieme sull'arte del trovatore; L. Caretti, *Angelo di Costanzo volgarizzatore del Petrarca*, sul volgarizzamento (riportato per intero in una appendice) delle *Fam.* V, 3 e 5 incluso nella *Istoria del Regno di Napoli*, e le ragioni di questa inclusione, con buone osservazioni sull'opera del C.; G. Surdich, *« Traduzioni » dal Petrarca nell'antica letteratura serbo-croata di Dalmazia*, rileva la vasta influenza del *Canzoniere* del P. (le altre opere volgari e latine sono ignorate) in Dalmazia; C. Calcaterra, *Teobaldo Ceva, il Muratori e un verso dell'Alfieri*, partendo da un verso alfieriano incluso nella *Vita* (Ep. IV, 1), mostra l'influenza sull'Alfieri della *Scelta di sonetti con varie critiche osservazioni e una dissertazione intorno al sonetto in generale* del Ceva e delle idee estetiche del Muratori, tratta ampiamente della figura poco nota del Ceva e reca importanti contributi allo studio delle idee estetiche del Settecento e del modo in cui in quel secolo si giudicava il P.; R. O. J. Van Nuffel, *Il Petrarca nel Belgio in questi ultimi anni*; R. Weiss, *Studi petrarcheschi in Inghilterra* (1940-48); G. Rotondi, ampia rassegna dell'edizione dei *Rerum memorandarum libri* del Billanovich, con importanti osservazioni; E. Raimondi, ampia rassegna del vol. *Petrarca in der deutschen Dichtungslehre vom Barock bis zur Romantik* di L. Pacini, con notevoli integrazioni e chiarimenti; R. di Sabatino, rec. di G. Billanovich, *Il Petrarca letterato*, I. *Lo scrittoio del P.*, e della trad. del *Secretum* di E. Carrara. *m. b.*

Studium (XLII, fasc. 1-2, '46): F. Montanari, *L'unità estetica della « Comedia » di Dante*, valuta positivamente il commento di A. Momigliano all'*Inferno* dantesco; — (3): M. Paronetto Valier, *L'uomo nella letteratura sovietica*; — (4): V. Branca, *Un'esperienza educativa e sociale dell'800* (*E. de Marchi*), accurata disamina dei valori educativi e sociali delle opere del de Marchi; — (5): T. Friedmann Coduri, *Il sacerdote nella letteratura*, esamina varie figure sacerdotali nella letteratura europea, dal *Vicar of Wakenfield* di O. Goldsmith al pastore di *Luise* di Johann H. Voss, dalla coraggiosa milite dell'Armata della salute dell'*Adam Bede* della Eliot allo Jocelyn di A. di Lamartine, fino a Bernanos (*Sotto il sole di Satana*), a Mauriac (*La fin de la nuit* e *Les anges noirs*) ed ai nostri Lisi (*Diario d'un parroco di campagna*) e Moretti (*La vedova Fioravanti*); — (8-9): F. Montanari, *Alfieri lirico*, teme un ritorno all'esaltazione retorica dell'Alfieri: « non si vede perchè ci si debba ingegnare a scoprire valori eccezionali nelle sue troppe pagine mediocri »; — (10): F. Zappa, *Narratori italiani*, breve analisi di *Pietà contro Pietà* di Piovene, di *Villino* di Bigiaretti e di *Pane duro* di Micheli, di cui apprezza la « volontà di un'arte nuova, più vicina al popolo che soffre »; — (11): F. Zappa,

Il Purgatorio di Momigliano, valutazione positiva dell'opera in esame, « molto più di un testo scolastico », « migliore del precedente » (l'*Inferno*); — (12): N. Vian, *Salvadori e Pascoli*, si esaminano i rapporti fra i due poeti e la valutazione del secondo da parte del primo; — (XLIII, fasc. 3, '47): F. Montanari, *Letteratura latina medievale*, ribadisce il concetto della continuità tra l'età aurea della letteratura latina e l'età neolatina e definisce la letteratura latina medievale « terra viva di fermenti », « tramite vivo attraverso al quale il mondo romano, rinnovato e lievitato dal cristianesimo, è diventato il mondo di Dante »; — (5): M. Puppo, *Neopurismo, vocabolari e grammatiche*, esame positivo del « neo-purismo » di B. Migliorini; — (6): F. Montanari, *Il più recente Albertini*; — (7-8): M. Puppo, *Il vero Tommaseo*, si fa il punto sui resultati dei più recenti studi tommaseiani e si rileva l'opportunità di considerare la figura del Dalmata nel quadro della intera sua personalità, « nella svariata ricchezza delle sue manifestazioni e insieme nel suo sviluppo »; — (9): L. Ponticelli, *Cristianesimo del Pascoli*, considerato non già come adesione piena ed affermazione di un credo, ma soltanto come « vitale coincidenza tra l'intuizione cristiana » ed il mondo poetico del poeta romagnolo; — (10): F. Montanari, *Petrarca: tra lo stile dei moderni e il sermon prisco*, rassegna di recenti studi petrarcheschi; — (11): F. Pergolesi, *Alcuni aspetti del problema della giustizia nella letteratura contemporanea*, esame di testi letterari (Bacchelli, Bordeaux, Ibañez, Gatti, Pirandello ecc.) in ordine al problema della giustizia e « come la giustizia è sentita nella coscienza popolare »; — (12): M. Puppo, *Polemiche romantiche*; — (XLIV, fasc. 2, '48): F. Piemontese, *La poesia del Manzoni e il Giansenismo*, riesamina la dibattuta questione, ma ritiene che « la sostanza più interiore » dell'umanità del Manzoni sia « rimasta immune da quel contatto » [del Giansenismo]; — (4): F. Zappa, *Il Paradiso di Momigliano*, valuta positivamente il commento di A. Momigliano al *Paradiso*, ma lo considera inferiore al commento della II cantica; — (7-8): F. Montanari, *Il Machiavelli nel Manzoni*, rileva l'influenza del primo sul secondo in quanto riguarda l'esigenza, profondamente sentita dal Manzoni, di giungere all'unità e all'indipendenza della patria e constata quanto il realismo politico manzoniano, che parte dall'« essere », pur riservando al « dover essere » la suprema norma che regola le azioni umane, debba al pensiero di Nicolò Machiavelli, salva, s'intende, la sostanziale riserva del Manzoni in ordine a quello che il Manzoni stesso giudica errore fondamentale del fiorentino, l'aver messa, cioè, « l'utilità al posto supremo che appartiene alla giustizia » [Manz., appendice al cap. III delle *Osservazioni*, nota]; — (9): M. Puppo, *« Le ultime lettere di Jacopo Ortis » e la critica*; — (12): M. Puppo, *L'esperienza umana e letteraria di Renato Serra*, esame del « significato umano » dell'opera serriana; — (XLV, fasc. 7, '49): F. Montanari, *Fede e arte nel Manzoni*, riesame di problemi manzoniani alla luce dei più recenti studi; — (3): V. Volpini, *Le poesie di Rebora*, rapida analisi del mondo poetico di Clemente Rebora; — (4): M. Puppo, *L'ultimo D'Annunzio*, di cui molte pagine « appaiono più sincere e insieme più vicine al nostro gusto »; — (5): F. Piemontese, *Il sentimento religioso nella poesia di*

Ungaretti, considera l'itinerario poetico di Ungaretti, da *Allegria* a *Sentimento del tempo*, a *Il dolore*, come progressivo aprirsi dell'animo del poeta ad una sempre più profonda esigenza di religiosità; — (6): M. Puppo, *Ritratto di Vittorio Alfieri*, delinea, sinteticamente, la personalità dell'Alfieri, tenendo conto della più recente e significativa letteratura critica alfieriana; — (10): M. Puppo, *Tendenze della critica letteraria contemporanea*, di cui si constata « il passaggio dalle iniziali tendenze soggettivistiche, formalistiche e dissociatrici a tendenze sempre più scopertamente oggettivistiche e unitarie »; — (XLV, fasc. 1, '50): A. Vallone, *Motivi e problemi del « Caffè »*, esamina il significato complessivo dei motivi e dei problemi agitati dal *Caffè* nella storia della cultura dal sette all'ottocento; — (2): N. Vian, *Giulio Salvadori per la libertà*, presenta una lettera del Salvadori al Direttore del *Giornale d'Italia* (5 giugno 1905) in relazione ad un increscioso episodio di intolleranza accaduto nella « Sapienza » romana, in occasione di un comizio di studenti durante il quale il Salvadori aveva preso le difese del Fogazzaro, attaccato per il suo comportamento di fronte alla condanna del *Santo* da parte delle autorità ecclesiastiche; il Salvadori, nella lettera, difende la libertà di coscienza e il diritto « di riconoscere come legittima l'autorità » che rappresenta la religione cattolica; — (3): F. Montanari, *Ritorno di Umberto Fracchia*, breve riesame dell'opera del Fracchia, ripubbl. di recente [U. F., *Romanzi e racconti*, Milano, 1949]; — (4): U. Massi, *Emilio Cecchi*, delinea la fisionomia di Cecchi prosatore, che colloca nell'ambito di un « simbolismo romantico »; — (6): M. Puppo, *Temi religiosi nella poesia del Tommaseo*; — (9): S. Jacomuzzi, *L'appello religioso della poesia crepuscolare*, di cui valuta l'apertura a esigenze religiose o pre-religiose, in Corazzini, Gozzano, Moretti, Palazzeschi; — (10): S. Israel, *Giulio Salvadori e Israele*; F. Montanari, *Il sonno di Cesare Pavese*; F. Piemontese, *Umanità pascoliana*, considerando raggiunta una valutazione estetica definitiva della poesia pascoliana, ritiene ancora aperto all'indagine il campo dell'*umanità* del Pascoli, di cui esamina taluni aspetti, sulla scorta di recenti contributi [P. Vannucci, *Pascoli e gli Scolopi*, Roma, 1950]. *g. va.*

Tesaur (*Il*) (I, 1, luglio-agosto '49): P. S. Leicht, *Il fondatore della « Guarneriana »*, di San Daniele del Friuli; G. Comelli, *Primi passi letterari di Ippolito Nievo da un epistolario inedito*; G. Perusini, *Una letteratura friulana anteriore al Trecento?* (supposti elementi friulani nella canzone di *Auliver*, nel compianto per la morte del patriarca d'Aquileia Gregorio di Montelongo e nell'*alba* del sec. X); L. Ciceri, *Soneto furlan* inedito del sec. XIV (doveva essere pubblicato da S. Debenedetti e sarà illustrato da me, G. V.); G. D'Aronco, *Se i canti popolari epico-lirici sono diffusi in Friuli*; — (2, sett.-ott. '49): L. Sorrento, *Quando il dialetto diventa lingua* (rist. con lievi ritocchi); G. Comelli, *Tre poesie di un autore proibito* (Eusebio Stella, nato a Spilimbergo nel 1602, morto nel 1671); B. Maier, *Introduzione allo studio della canzonetta triestina tra il 1890 e il 1918*; — (3, nov.-dic. '49): B. Croce, *Irene di Spilimbergo* (rist.); P. S. Leicht, *Il friulano dalla fase orale alla fase letteraria*; G. Vale, *Epigrammi in lingua friulana*

su dame udinesi, di Tommaso Sabatini, nobile udinese, che fiorì al cadere del sec. XVI; Emilia Mirmina, *Carducci e la Carnia* (cont.); — (II, 1, genn.-febbr. '50): G. B. Corgnali, *Otto sonetti friulani di Paolo Fistulario* (*Turus*), nato nel 1587 e morto verso il 1630; B. Maier, *Wolfango Goethe traduttore e critico della « Vita » del Cellini*; — (2, marzo-apr. '50): L. Ciceri, *Dodici lettere inedite di Ermes di Colloredo*; G. Crocioni, *Appunti di letteratura popolare*; S. Pellegrini, *In nomine patria et filia et spiritus Sancti* (rist.); G. Perusini, *Leggende ladine di Cortina d'Ampezzo*; — (3-4, maggio-ag. '50): C. G. Mor, *Su alcuni umanisti friulani* (Agostino de' Girolami, Cinthio Acidense o Cenedense, Nardino da Maniago, Ercole Albiflorio Peanfilo); F. Pasini, *Le paure di un « felibrismo » friulano*; L. Ciceri, *« Piccole poesie » inedite di Ippolito Nievo sedicenne*; Emilia Mirmina, *Tre poesie della giovinezza* (Gozzano e Murger); G. D'Aronco, *Su « Milvotcent » di Maria Molinari Pietra* (1853-1939). *v.*

Ulisse (I, maggio '47): A. Schiaffini, *Pio Rajna ricercatore d'origini*; — (3, nov.): A. Bocelli, *Fortuna della Deledda*, attraverso una breve storia della critica giunge a staccare la Deledda dal filone della letteratura regionalistica e a inserirla nel decadentismo europeo, a cui essa partecipa più per « barbarie » di temperamento che per consapevolezza di poetica; — (4, genn. '48): G. Petronio, *Punto sul Verga*; — (6, luglio): E. Falqui, *D'Annunzio e noi*: « L'adeguata collocazione critica di D'Annunzio prosatore... del Notturno dovrebbe... cadere all'incirca tra i vociani e i rondisti... Ci fu un momento in cui D'A. si ritrovò compagno tra compagni... in mezzo agli scrittori nuovi »; vi fu allora un'innegabile azione esercitata dalla letteratura giovane sulla sua prosa « anche se, naturalmente, in rispondenza a ben definiti caratteri dannunziani preesistenti ». Ma « tra il D'A. ultimo e gli scrittori nuovi non esiste solo una partita di dare a carico del primo. Ne esiste anche una di avere, a suo scarico »; — (11, apr. '50): dedicato in gran parte alle « Lettere italiane a metà di questo secolo »; W. Binni, *Cultura e letteratura del primo ventennio del secolo*, segna i punti centrali nella storia della cultura, degli ideali morali, del gusto letterario, da « Leonardo » alla « Ronda »: particolarmente interessanti le pagine sul distacco di dannunziani, modernisti ed esteti dall'ottocento positivista e sul movimento della « Ronda »; A. Seroni, *Venti anni di poesia italiana: 1919-1939*: in un profilo della poesia italiana da Campana a Montale tenta di legare questa letteratura, in genere delibata nei suoi valori lirici e stilistici, alla storia delle posizioni morali, alla crisi di una cultura e di una civiltà; A. Bocelli, *Mito di Leopardi*, fa rifluire nella storia di questo mito le linee essenziali della poetica del nostro novecento: la polemica antileopardiana di Pascoli e crepuscolari, il complesso di nostalgie e di ritegni dei vociani, il ritorno a Leopardi della « Ronda » e della « poesia pura »: mentre l'evoluzione del romanzo dal verismo ottocentesco al « diario » vociano, alla ritrovata obiettività dei neorealisti, è vista dallo stesso critico sotto l'angolo di visuale del « personaggio » (*Morte e resurrezione del personaggio*); rassegna della *Letteratura del dopoguerra* di L. Piccioni, e dei *Critici d'oggi* di E. Cecchi, inutili e confusi *Ragguagli*

della prosa politica e storica, di L. Giusso; segue, nello stesso numero, Giorgio Pasquali, « *Cuore* » *letto a 8 e a 62 anni*: un acuto esame del « Cuore » dal punto di vista della storia della cultura mette in luce le situazioni che legano l'opera del De Amicis all'ideologia borghese dell'ultimo '800; l'amore per la cerimonia, per il « gesto », che lo avvicina a certo Carducci, il laicismo e il teismo illuministico che dominano l'educazione, la patria sabauda che è l'ideale supremo dell'autore e del mondo rappresentato, e infine il reticente classismo, pur ammantato di sentimento umanitario, che regola i rapporti sociali.

d. b.

Italian Studies (IV, '49): E. R. Vincent, *Ugo Foscolo and John Allen*. « Unpublished Letters », che vanno dall'ott. 1816 (?) al dic. 1822; G. S. Purkis, *Laurent de Premierfait*, first french translator of the Decameron (morto nel 1380); U. Limentani, *The ideas of Mazzini and G. B. Shaw on the function of art*; — (V, '50): K. T. Butler, *Giacomo Castelvetro*, 1546-1616; fu in Inghilterra come maestro d'italiano, carte e libri suoi si trovano nella biblioteca del Trinity College a Cambridge (fra l'altro « copies of a number of Campanella's works, also corrected and sometimes annotated by Calstelvetro », « a complete transcript of *La Murtoleide* del Marino » etc.); G. Cary, *Petrarch and Alexander the Great*; Cecilia Ady, *The Quincentenary of Lorenzo dei Medici, 1449-1949*.

v.

---

* Presenti il presidente della Repubblica con la gentile consorte, il console di Francia e numerosi amici e ammiratori di Ferdinando Neri, è avvenuta il giorno 4 aprile, nella sede della Casa editrice Chiantore, la solenne consegna del volume di saggi offerto al Neri nell'occasione ch'egli abbandona per raggiunti limiti d'età l'insegnamento. Ha parlato per gli antichi allievi il dott. Franco Antonicelli e per l'Associazione italo-francese, promotrice con gli ex-allievi dell'onoranza, l'ing. Giovanni Chevalley, vicepresidente dell'Associazione. Il volume, che la Casa editrice ha provveduto a stampare con molto decoro, raccoglie sotto il titolo *Letteratura e leggende* una ventina di saggi del Neri, contiene la bibliografia dei suoi scritti e si fregia d'un suo ritratto.

I colleghi di Direzione del *Giornale storico*, che hanno preso viva parte all'onoranza, si augurano che Ferdinando Neri possa ancora per lunghi anni dedicare la sua attività a quell'altra cattedra, d'insegnamento e d'incitamento agli studi, che è e rimane per lui il nostro *Giornale*.

* *Il Saggiatore* è il titolo impegnativo d'una nuova rivista « di cultura filosofica e pedagogica » di cui si è iniziata la pubblicazione a Torino a cura « della Direzione della Cattedra di Filosofia (tenuta

da Gallo Galli) della Facoltà di Magistero ». Accanto alla *Rivista di filosofia*, di cui è redattore responsabile il Bobbio, e a *Filosofia*, diretta da Augusto Guzzo, è questa la terza rivista di studi filosofici che esce a Torino, e mostra con quale fervore tali studi vi sono coltivati. La perdurante difficoltà di riorganizzare gli spogli di periodici ci ha fatto forse a torto trascurare, salvo sporadiche eccezioni, le riviste di filosofia, nelle quali si possono non di rado spigolare notizie interessanti la storia e la critica letteraria. Il primo fasc., che abbiamo sott'occhio (marzo 1951), della nuova rivista contiene, oltre a note minori, tre saggi: del Galli sul *problema della « persona »*, di Angiolo Gambaro su *La pedagogia di Erasmo da Rotterdam*, di Arturo Deregibus *Sul concetto di storia nel pensiero di Pierre Bayle*; e va segnalato specie il secondo per il posto che Erasmo occupa nella storia, ch'è per tanta parte storia italiana, delle dottrine pedagogiche degli umanisti.

* S'approssima, con il 1952, l'anno del quinto centenario della nascita di Leonardo da Vinci: e sarà certamente celebrato con varie iniziative. Desidereremmo che un solerte editore rammentasse la inedita « vasta eruditissima biografia » di Lui, composta da Girolamo Calvi e lasciata morendo nel 1934 pressochè pronta per la stampa.

Fatti gli aggiornamenti del caso, in ispece bibliografici, la pubblicazione di questo libro di colui che nella generazione da poco tramontata fu senza dubbio il massimo conoscitore italiano dell'argomento (ed uno dei massimi specialisti del mondo, in questo secolo), sarebbe certamente una delle onoranze più degne, ed utili per la cultura e la storia del pensiero e dell'arte.

Frattanto la casa editrice Morcelliana (Brescia, 1949) ha ripubblicato, in seconda edizione, la limpida *Vita di Leonardo*, già uscita circa sedici anni fa: una vita minore, con intento espositivo e divulgativo. Ma trattandosi di opera uscita dalla penna del Calvi (cui si deve anche l'articolo leonardesco della Enciclopedia Italiana), è chiaro quanto dia affidamento di acutezza e di precisione erudita. « Mi sono valso di dati importanti fissati da studiosi insigni e benemeriti », egli avverte; ma qui lo specialista si mescola allo scrittore, ed il conoscitore che scrutò le carte leonardesche con la più vigile cura, rivela il suo amore profondo per l'artista del rinascimento. « Oggi inebriamoci di Leonardo, come l'ispirazione ce ne viene parlando » dice nella premessa; ed il volume (ornato di 20 tav. f. t.), del quale appare non del tutto a fuoco soltanto la inneggiante presentazione di P. Arcari, del resto superflua, risulta nitido e personale, e tutto contesto di riferimenti storici; la delineazione psicologica dell'animo si lega alle molteplici esperienze ed al ricordo commosso delle meravigliose opere e degli scritti di quel grande, sì che il ritratto si delinea ampio e vibrante di verità. G. De Bl.

* La *Histoire de la Littérature Européenne* di Nicolas Ségur (édit. Victor Attinger, Neuchatel-Paris, 1950) tratta nel suo tomo II, dal sottotitolo *Moyen âge et Renaissance*, del vasto periodo dalla fine del mondo antico sino all'intero secolo XVI. Lo spazio di trecento cinquanta pagine pur ampie e a volte costellate di nomi, non permette all'autore che una visione a volo d'uccello, scorrendo rapidissimamente sul medio evo; ma, per ciò che qui importa, vediamo che interi capitoli sono riserbati all'alba della rinascita in Italia, a Dante, al Petrarca, alla prosa del Trecento, agli umanisti italiani ed alla loro influenza, all'apogeo della rinascita in Italia, e ancora ad Italia e Spagna nel sec. XVI. Lo stile è colorito ed attraente, la forma aneddotica spesso, con i rischi che ciò comporta; certi riferimenti e notazioni appaiono troppo spicciativi. L'intento dell'autore è chiaramente divulgativo; ad ogni modo il suo impegno di sviluppare contemporaneamente le varie fila delle letterature dei popoli, ricercando una linea comune che dia modo di porre innanzi volta a volta quegli autori e quei momenti che si rivelano irradiatori di una nuova civiltà letteraria e di una nuova poesia, è degno di approvazione. Il Ségur passa da un poeta o da un movimento letterario di un popolo a un altro gruppo di autori di lingua diversa per le affinità concrete di sviluppo storico; così come già fecero in Italia, e ci viene spontaneo accomunarle nel ricordo con quest'opera, varie belle *Antologie delle letterature straniere* uscite in questi ultimi dieci anni (quella di Praz e Lo Gatto in primo luogo, o l'altra di Carlo Pellegrini, Sergio Baldi e Giuseppe Zamboni, ad es.), che in non vasto spazio mostrano la serietà del loro impianto filologico e la ricchezza sostanziale della visione storica. Occorre però scacciare la tentazione del confronto, chè queste italiane non trattano (di proposito) della nostra letteratura insieme con l'altre d'Europa. L'opera del Ségur apparirebbe, in rapporto ad esse, ci è pur forza dirlo, molto impressionistica, se pur volenterosa, e di minor impegno. Non solo per alcune mende d'informazione storica (abbiamo saggiato solo ciò che riguarda gli autori italiani), o per quel tono d'informazione a sprazzi a cui si attiene, ma soprattutto per il modo d'osservare la storia nostra ancor del tutto romantico, secondo una tradizione ormai vieta. La visione nostra della letteratura europea è ben altra, come testimoniano anche i manuali indicati. L'opera intera del Ségur consterà di cinque volumi. G. De Bl.

* Col titolo « Racconti Lombardi dell'ultimo ottocento » sono stati raccolti e presentati, a cura di Giansiro Ferrata (Collez. « Il Centonovelle », n. 27; editore Bompiani, Milano, 1949) venti scritti narrativi, o in parte tendenti all'impressione lirica, di autori lombardi o che furono in istrette relazioni con la Scapigliatura lombarda, anche se la loro arte abbia in complesso un timbro ben diverso d'originalità (scegliendo in questo caso novelle d'ambiente milanese). Vi sono

pagine di: Emilio Praga, di Iginio Ugo Tarchetti, di Luigi Gualdo, di Ambrogio Bázzero, di Camillo Boito, e del fratello Arrigo, di Giovanni Faldella, di Carlo Dossi, di Emilio De Marchi, di Giovanni Verga, di Antonio Fogazzaro. Questa scelta è come una piccola esposizione retrospettiva di testi vari che così accostati tra loro mostrano una cert'aria di parentela, non foss'altro per il colore del tempo ch'essi rivelano; ma non solo per questo. Aleggia in queste novelle, espresso in vari modi secondo le forze di ciascuno degli autori, un desiderio comune di tentare motivi nuovi, osservando o con un barlume di sorriso, o ben più spesso con dolente amore, quello che Baudelaire aveva già chiamato l'eroismo della vita moderna, la pena quotidiana, usando la maggior possibile limpidezza di tocchi leggeri e profondi, ed uno stile tutto fatto di impercettibili intime notazioni, e pur pieno e sapido della realtà più concreta. Nella sua *Introduzione* il Ferrata saggiando le diverse qualità dello stile di questi « lombardi » di diritto o di elezione, con finezza di indagine vien mostrando come variato sia codesto impressionismo; o esile ed aereo, ed in sostanza molto intemperante ed incerto in Tarchetti e Praga, o ben più saldo nelle sue qualità artistiche, e pur così schivo in apparenza, tanto da sembrar dimesso in altri, in De Marchi, ad esempio. Si va dagli slanci pieni d'ardimento lirico della narrativa del Dossi o del Bázzero (interessante la sua prosa lirica tutta allusiva, ma fin troppo giocata a mo' di luminello) alla narrazione ben assestata in una compagine, tanto più salda interiormente di forza spirituale, del Verga o del De Marchi (per quanto qui il Verga non possa comparire con scritti davvero degni di lui): l'arco dalla Scapigliatura al Verismo è però, ben s'intende, solo una linea esteriore, a cui in realtà è sottesa una costante volontà in ciascuno di cogliere con mezzi « luministici », o con i tentativi allora più arditi, il vivente, per assumerlo nella forza e pienezza della poesia, mediante la rappresentazione sentimentale, la tenerezza, l'ironia. Milano dal '65 al '900 circa ebbe una stagione artistica davvero di grande importanza; ed a ragione in essa ebbero idealmente la culla Verga e Fogazzaro. (In appendice all'antologia sono utili profili degli autori, con bibliografia delle opere).

G. De Bl.

* In una « Collana di Cultura ed Arte » stampata dall'editore Gastaldi di Milano (e rivolta ad interessi eclettici) sono compresi vari volumetti riguardanti la nostra letteratura; di alcuno di essi, inviatoci, non possiamo che dare la nuda indicazione, perchè esula dal nostro campo (come quello di L. Consano, *Umanità di un silfo: Chopin*); su altri invece sarà il caso di fermarsi, e se ne parlerà prossimamente. Intanto crediamo utile indicare l'elenco dei volumetti attinenti ai nostri studi: G. Barone, *G. Pico della Mirandola*; A. Buscaino, *La donna nella poesia di G. Leopardi*; G. D'Aronco, *Piccola Antologia*

della Letteratura Friulana; A. Frattini, *Il problema dell'esistenza in Leopardi*; M. Gastaldi, *Roberto Bracco*; G. Li Gotti, *Miti della cultura italiana contemporanea*; G. Mattei. *La religiosità di L. Pirandello*; F. Mazzoleni, *La poesia di G. Gozzano*; L. Morelli, *U. Foscolo e le donne che amò*; G. Parente, *Il pensiero di U. Foscolo*; G. Ragonese, *L'eredità illuministica in A. Manzoni*; R. Schira, *Dossi*; R. Sgroi, *Ritratto di Antonio Baldini*.

* Diretta da Mario Marcazzan, s'è da poco iniziata, in una vasta collezione di profili e di sintesi dal titolo « Gli uomini e la civiltà » e comprendente ben quattordici sezioni de' vari rami dello scibile, la sezione degli « Scrittori Italiani ». Si tratta di agevoli volumetti, da centoventi a centocinquanta pagine, ben presentati editorialmente dalla Casa editrice « La Scuola » di Brescia, affidati a scrittori e critici che danno sicuro affidamento di serietà, e che non dimenticano, se occorre, di porre in luce il « momento » religioso degli autori presentati, od insomma il loro rapporto con il cattolicesimo; e sono forniti di rapide ma precise e bene informate notizie bibliografiche. Abbiamo sott'occhio i seguenti voll.: Mario Apollonio, *Metastasio*; Mario Puppo, *Tommaseo*; Enzo Petrini, *Pascoli*; Ferdinando Giannessi, *Gli ermetici*. Sono usciti pure: un *Alfieri* di M. Apollonio, ed un *Giusti* di Ranieri Schippisi; e imminenti sono vari altri volumetti: una sintesi sul *Rinascimento* di Fausto Montanari; un *Lorenzo il Magnifico* di Alberto Chiari, un *Parini* di Aurelia Bobbio, un *Ariosto* di E. Petrini, ecc. Daremo notizia particolareggiata dei volumi pervenutici, ed auguriamo che la collezione valga a diffondere maggiormente la conoscenza della nostra letteratura, e l'amore alla nostra poesia.

Libri ricevuti:

G. A. Peritore. — *La poesia di Giosuè Carducci*. Saggio critico. « Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma, Studi e testi ». — Soc. Tipogr. Modenese, Modena, 1949.

Francesco Petrarca. — *Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientiæ aut virtutis*. Edizione critica per cura di Pier Giorgio Ricci. — Firenze, Felice Le Monnier ed., 1949.

André Pézard. — *Dante sous la pluie de feu*. (Enfer, chant XV). « Études de Philosophie Médiévale », vol. XL. — Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1950.

Barbara Reynolds. — *The linguistic writings of Alessandro Manzoni*. — Cambridge, W. Heffer & Sons, 1950.

Licia Roncarati. — *L'arte di Grazia Deledda*. « Biblioteca di Cultura Contemporanea », vol. XXII. — Messina, Casa Editrice D'Anna, 1949.

August Ruegg. — *Die Jenseitsvorstellungen vor Dante. Die literarischen Voraussetzungen der Divina Commedia.* 2 voll. — Köln, Benziger e Co., 1945.

Gustavo Sacerdote. — *Cesare Borgia.* « La sua vita, la sua famiglia, i suoi tempi ». — Milano, Rizzoli ed., 1950.

Giorgio Santangelo. — *Il Bembo critico e il principio d'imitazione.* « Biblioteca del Leonardo », vol. XLI. — Firenze, Casa Editrice G. C. Sansoni, 1950.

Nino Scivoletto. — *Fra Salimbene da Parma e la storia politica e religiosa del secolo decimoterzo.* « Biblioteca di Cultura Moderna ». — Bari, Edizioni Giuseppe Laterza, 1950.

Scritti in onore di Renato Serra (di Angelini, Baldini, Bigongiari, Bo, Comandini, Contini, Flora, Gargiulo, Giannesi, Grilli, Lipparini, Macrì, Momigliano, Pancrazi, Peritore, Spallicci, Valgimigli). A cura del Comitato onoranze Renato Serra in Cesena. — Milano, Casa Editr. Garzanti, 1948.

Sellery. — *The renaissance.* — Madison, The University of Wisconsin Press, 1950.

Ferruccio Ulivi. — *Il Manzoni lirico e la poetica del rinnovamento.* — Roma, Casa Editrice Gismondi, 1950. (« Lettere nuove ». Saggi di critica e storia. lib. I).

Aldo Vallone. — *Studi danteschi dal '40 al '49.* — Firenze, L. S. Olschki ed., 1950.

P. Vannucci. — *Pascoli e gli scolopi.* — Roma, Angelo Signorelli, 1950.

Claudio Varese. — *Attilio Momigliano.* Estratto da « Convivium » raccolta nuova, n. 3, 1950. — Società Editrice Internazionale.

— *Struttura poeticità e poesia nel canto XIV dell'Inferno.* Estratto dagli « Annali della Scuola Normale superiore di Pisa », vol. XIX, fasc. I-II, 1950. — Firenze, « La Nuova Italia ».

Nella Zoia. — *Luigi Pirandello.* — Brescia, Edizioni Morcelliana, 1948.

Roberto Weiss. — *Un inedito petrarchesco.* La redazione sconosciuta di un capitolo del « Trionfo della fama ». — Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950.

J. H. Whitfield. — *Dante and Virgil.* — Oxford, Basil Blackwell, 1949.

Ferdinando Neri, *Direttore responsabile.*

Tipografia Vincenzo Bona - Torino (1951) (23810)

CINO E I POETI BOLOGNESI (*)

Cominceremo la nostra escursione in ambiente bolognese nel nome di Firenze; perchè (ferma restando la definizione « territoriale » dell'assunto) un fatto ci preme che sia ben chiaro fin dall'inizio: quello della formazione essenzialmente stilnovistica, cioè toscana e fiorentina, di Cino. Nè vogliamo, con una semplice affermazione, sbrigarci di tutt'un'altra ricerca, dando quel *fatto* per dimostrato (proprio questo resta ancora: accertare l'estensione, i limiti, i caratteri del lavoro di questo poeta sulla tradizione); ma fissare l'aria, la condizione di quei rapporti, e della nostra indagine; segnar la via da noi stessi percorsa. Come dire che quell'*altra* ricerca l'abbiamo già compiuta per nostro conto.

Osserveremo semmai, che, quanto la storia della formazione di Cino è spiegata, parlante nei testi, altrettanto è povera di riferimenti cronologici, affidata tutta agli sviluppi del suo lavoro, al giuoco delle occasioni poetiche. Al contrario, la corrispondenza coi bolognesi, documen-

---

(*) Questo saggio era nato con ben altre proporzioni; e non è che un capitolo d'un lungo studio su Cino e la sua cultura poetica. Ragioni di spazio mi hanno costretto, in vista della pubblicazione su questo *Giornale*, a ridurre il testo di più della metà, rinunciando a parte della documentazione, e condensando le analisi all'essenziale. Soprattutto son rimaste sacrificate, a vantaggio di Cino, le voci dei suoi corrispondenti. Così non è stato possibile che accennare al processo di un lavoro letterario già minutamente esplorato nelle parti che precedevano. Aggiungerò che questo capitolo riguarda essenzialmente le relazioni *dirette* coi bolognesi, e non tocca perciò i rapporti col Guinizelli, che si collocano su un piano di esclusiva mediazione letteraria.

tando gli scambi diretti con una società letteraria che nulla aveva da spartire collo stilnovo, tenacemente attaccata alla retorica dei « veteres » (e più, direi, a certi suoi umori terrestri, a una sua antiretorica), individua dei limiti di tempo, storicizza i contatti di Cino con una certa cultura. E, ripeto, contatti *diretti*: non pel tramite dei testi, attraverso la consuetudine con determinati « autori », l'assimilazione di un'esperienza di letture; ma da persona a persona, come pubblico commercio, mantenuto vivo con la propria presenza, e che trova i suoi riferimenti nel lungo soggiorno bolognese di Cino, e nel tempo dell'attività di quei rimatori. I testi venivano di conseguenza: quei particolari testi occasionali, come mezzi di scambio; e solo più tardi, esperienze profonde e durature. Che è l'opposto di quanto accade nei confronti dello stilnovo.

Non che queste rime costituiscano una fase a parte del lavoro di Cino, l'orientarsi verso ricerche d'estro e d'improvvisazione, un'utilizzazione estemporanea della propria cultura, come repertorio non di linguaggio, di oggetti poetici, ma di materiali e strumenti di conversazione. E nemmeno individuano, nella storia del canzoniere, un filone insinuantesi come controcanto, determinante una linea d'attrito. Certi effetti specialissimi restano circoscritti all'occasione testuale, incapsulati, senza risonanza; e ogni altro risultato, appena fuori del particolare impegno tecnico, rientra nel quadro dei normali interessi ciniani. Quest'esercizio è per lui la prosecuzione di un'esperienza letteraria quotidiana, di quel lavoro sui testi della sua più autentica tradizione (lo stilnovo), che è il dato costante della sua storia; e certe concessioni a una tecnica, a un gusto, sono determinate dall'ambiente particolare in cui la ricerca si svolgeva. Queste rime, insomma, individuano e fissano sul piano poetico certe condizioni storiche e culturali in cui egli e il suo lavoro vennero a trovarsi in un dato periodo. In questi testi Cino mette a contatto una sua esperienza letteraria (l'esperienza stilnovistica) con un ambiente ad essa refrattario;

che è l'ambiente dei suoi studi, della sua formazione « ufficiale », delle sue relazioni culturali. Alcuni dei suoi corrispondenti sono suoi condiscepoli, più tardi suoi colleghi; e le « tenzoni » sono il residuo letterario della loro convivenza. Occorrerà dunque tener presenti i caratteri e la portata di quella più vera « formazione »: chi e quale era il Cino che veniva a contatto con quell'ambiente.

I rapporti coi bolognesi rappresentano l'« entrée » di Cino nel mondo letterario, il suo primo successo; e, si badi, in un cerchio chiuso alla cultura e allo spirito dei « nuovi », fermo a una tradizione più antica. Ma non costituiscono un momento anteriore della sua esperienza poetica, bensì si svolgono contemporaneamente all'esperienza stilnovistica, e sul terreno di questa. Gli stessi dati cronologici tendono a serrare i termini. Il soggiorno bolognese di Cino prende quell'ultimo decennio del secolo XIII, che segnò il culmine della lirica dantesca, e corrisponde alla maturità del Cavalcanti. Ma Guido era nel fiore già nel decennio precedente; e la produzione rigorosamente stilnovistica di Dante fa centro intorno al 1290, e non s'estende oltre la composizione della *Vita Nuova*. E se nei sonetti per la donna pietosa Cino ebbe presente la definitiva sistemazione dell'amoroso « libello », i riferimenti abbracciavano l'intero ciclo della « donna gentile », mescolavano in un unico esercizio le rime accettate e quelle poi escluse dalla scelta (1). D'altro canto, nella tenzone col Garisendi, è insinuata l'accusa di volubilità amorosa, su cui fa pernio la corrispondenza con Dante del tempo dell'esilio. Che se per ora, in una ritorsione polemica di Gherarduccio, è un dato esteriore, allusione a una situazione non ancora fatta consapevole poeticamente, non ancora divenuta, per Cino, il *mito* stesso della propria inquietudine, essa richiama tuttavia l'attenzione su altri punti dei sonetti al bolognese, dove questa consa-

(1) Per una più approfondita trattazione della questione, vedi il mio studio *Cino da Pistoia e le « imitazioni » dalle rime di Dante*, in « Studi Danteschi », XXIX (1950), pp. 103-177.

pevolezza umana pare affacciarsi: certo tono di più scoperta confessione, certo coraggio di affrontare la propria situazione, e far tema di poesia l'angoscia della lontananza, e veder tutto in relazione al proprio dolore. Una maturazione d'animo, cioè di stile, viene insomma a confermare quel dato.

Le rime « bolognesi » non fanno dunque isola nella storia del lavoro ciniano; hanno una loro storia, segnano un progresso che accompagna il progresso di quel lavoro. Dall'arcaico sonetto a Cazamonte alla tenzone col Garisendi, è sempre quella ricerca di ragioni letterarie e umane, tutta scritta nei testi: da un Cino ligio alle formule « cortesi » (quasi a una procedura), a un Cino che già intravede il senso del proprio destino, già padrone del respiro del suo discorso, conscio del valore d'un'esperienza letteraria. Quest'esperienza appunto possiamo continuare a seguire, velatamente, attraverso la rete delle schermaglie e delle allusioni. E il più delle volte, pur sollecitato a stare al tema, Cino torna alla materia consueta del suo discorso, al normale repertorio della sua immaginazione, inserisce, su quel ritmo occasionale, le testimonianze dei suoi più stabili interessi, della sua autentica presenza letteraria. Sarà un modo di attaccare, sulla falsariga della rima (« Io son colui che spesso m'inginocchio... »), o di colorire e intessere il ragionamento di reminiscenze, dei dati della sua cultura (son. « Anzi ch'Amore... »). Ma altre volte, un partir di lontano, dalle radici della propria cultura e della propria tradizione, per arrivare al nodo con tutto il peso di quelle ragioni (« Amor che vien per le più dolci porte... »); o, all'opposto, distrarsi, e sostituire ai termini obbligati altri dati in lui più vivi, anche se inerti in quel particolare discorso (« Deh, Gherarduccio... »). Quando, addirittura, la forma epistolare non è che un pretesto per svolgere un tema tutto personale (« Bernardo, i' veggio... »).

Ora, questo affiorare di una corrente profonda, questo sempre riportarsi alle dimensioni del proprio mondo e del proprio linguaggio, tanto più è sensibile e valido, in quanto prosegue e rende attuale quel colloquio coi testi, quella

« lettura » (come di chi, mentre scrive, segua con l'occhio della mente gli « esemplari » che la tradizione gli offre), che è la condizione prima del discorso ciniano: l'esperienza letteraria assunta come spazio e ritmo dell'immaginazione. E si realizza e definisce in un linguaggio per nulla occasionale, in modi e forme lungamente ascoltate: quel leggere e riferire come dal libro della memoria, da un passato che non è se non la tradizione; quel narrare, quel distanziare da sè gli oggetti, come già definiti fantasticamente, pure forme e colori. E spesso son quelle immagini, dati, reminiscenze d'una tradizione a fissare, o a deviare il discorso, determinando dei punti di resistenza, dei centri d'attrazione. L'avventura stilnovistica è insomma in pieno svolgimento.

Aggiungi la scioltezza e fluidità della sintassi; che attesta, sì, la già piena padronanza dei propri mezzi, là dove si richiedeva un puro giuoco d'equilibrio attraverso una serie di passaggi obbligati; ma più veramente rispecchia l'atteggiamento del rimatore di fronte ai dati del suo lavoro: quel collocarsi, appunto, a distanza dalla sua materia (sia essa già tutta disponibile, spiegata, ovvero condensi d'improvviso intorno a certe sollecitazioni puntuali), e riscandirla sul ritmo stesso della propria partecipazione e consapevolezza letteraria, di un discorso di cui egli possiede già la chiave, per vario e modulato che sia: un modulare, appunto, su una chiave data. Si considerino quelle zone d'affioramento nel bel mezzo dell'exploit tecnico, di cui si diceva poc'anzi. Riconoscete quel modo caratteristico di tanta parte della produzione ciniana, di « riferire » da un'esperienza acquisita, di ripeterla; che acquista ora un più di determinazione dal rivolgersi a un interlocutore, e metterlo a parte di quell'esperienza. Il son. « Amor che vien per le più dolci porte », ad esempio, si rifà per lungo tratto a quei *dati*, e l'ordine del discorso è l'ordine in cui quell'esperienza letteraria (stilnovistica) si ricompone. Sicchè il v. 9 (« Queste cose distringe Amor... ») pare la didascalia, il riferimento a un'« autorità »; e se l'attacco del sonetto si salva, è per

avere avvicinato a sè quella tradizione, per aver tradotto quell'autorità nella ragione stessa del proprio sentire.

Ma si prenda Cino dove giuoca di scherma, e oppone punta a punta, e s'impegna: raro che rompa il filo del discorso, che perda di vista il discorso, in cui è la realtà e la forza delle sue ragioni. Immagini, proverbi, allusioni, sentenze, paragoni, che in Onesto, ad esempio, sono la sostanza della provocazione e della ritorsione, forze vive gettate nella mischia, — il sarcasmo convertendosi in risentimento e vivacità linguistica (e poco conta una sintassi, fatta di puntate e ammicchi continui, senza chiaroscuro), — in Cino valgono come « limiti espressivi », son modi d'esprimere ciò che vuol dire: la sua ironia, il suo rimprovero, le sue rimostranze. Determinati dalla rima, dalla forma, dal « genere », stanno per ciò che significano *nel* discorso. Onesto punta tutto su quelle allusioni, sulle *parole*, in quanto realizzano la sua polemica; conta sulla loro capacità provocatoria « materiale », fa forza con esse. Per Cino conta il discorso, il sentimento di sè: il tono, cioè, il colore sotto cui tutto è visto, e in cui parole e immagini son prese, anch'esse « riferite » da un linguaggio noto, convenzionale. Quella scioltezza, vuol dire non farsi condizionare da esse. E può passare dalle zone d'estro a quelle personali, mescolare linguaggio, modi, forme. La stessa tecnica delle rime obbligate, il qui-ti-voglio della polemica, perde molto della sua difficoltà proprio perchè quelle parole-stimolo restano smorzate, attenuate, adeguate; e anche dove fa a gara a cercar varianti su una desinenza data, non va oltre una ricerca lessicale, il risultato, per quanto brillante, è subito inglobato, consumato nella sintassi. L'atteggiamento continua a essere culturale, letterario; quei rimatori costituiscono, di volta in volta, tante « occasioni » culturali particolari. Anzi, quei contatti servirono a Cino a risalire il corso della sua cultura, a storicizzarla e articolarla in profondità, a dare una più ampia consapevolezza alla sua formazione; lo obbligavano a rifare i conti — con nuove esigenze — con quella tradizione retorica e linguistica che era stata la

sua prima scuola di grammatica. E come era costretto a scoprir le carte, a tirare in ballo Ovidio, a far valere certe sue letture « classiche », rendendone ragione testualmente, sul banco di lavoro; così non potevano non dischiuderglisi prospettive nuove, non si sottraeva alle reazioni in profondità di quei contatti. La riscoperta di Guittone si produce forse per questa via; e la lettura d'Onesto comincia a fruttare a corrispondenza esaurita, o almeno fuori del campo di tiro delle schermaglie epistolari, a mente sgombra e riposata.

L'atteggiamento di Cino si chiarisce quando la polemica scende sul piano letterario, tocca i testi, il linguaggio, gli oggetti della poesia: si chiarisce, dico, al suo stesso interlocutore. Il contrasto fra vecchia e nuova cultura è vivo e aperto nella nota tenzone con Onesto; esplicito documento dell'attualità dell'esperienza stilnovistica nei rapporti coi bolognesi. Altra volta, Cino si richiamerà all'autorità di Ovidio per controbattere certe interpretazioni in materia amorosa; e una lunga citazione dalle *Metamorfosi* cade, vedremo, proprio in piena attività bolognese. La polemica, cioè, si svolgeva testi alla mano: Cino non doveva aver vita facile in quell'ambiente. E nel son. « Mente ed umile... » Onesto attacca a fondo, nella persona di Cino, lo schieramento stilnovistico (tutto un atteggiamento, un gusto, un linguaggio); portando il suo contributo a quell'eterna « querelle des anciens et des modernes », che nella *Commedia* troverà la sua finale ricapitolazione — ma in una regione di là dal tempo, placate le umane passioni, le vane gare, in una sfera di serena comprensione (« issa vegg'io... »); fino a risolversi nel sentimento della vanità del « mondan romore... », nell'uguale annullamento (« Credette Cimabue... »). Ma Onesto non sta sulle generali; drizza e centra i suoi strali su obiettivi precisi, inquadra quella poesia nei suoi tratti caratteristici, la individua nei suoi oggetti. Quegli oggetti erano la poesia; e in essi riconosce e addita gli estremi di una retorica. Più che i procedimenti espressivi, il « *vostro* andar sognando » (quel raffigurarsi fantasticamente il

mistero della vita interiore) e « lo *vostro* andar filosofando » (l'interesse speculativo e astratto) e « *vostro* bel dire imaginando »; più che gli atteggiamenti (« *vostro* parlare in terzo con altrui E 'n quarto ragionando con *vo*' stessi »), egli riprende i termini, i dati di quella psicologia, di quel teorizzare, di quell'immaginare, gli astratti le personificazioni le immagini, « *mente* ed *umile* e più di mille sporte piene di *spirti* » e « *vita* » e « *morte* », e « *altrui* » perfino, con cui han « stanco qualunque 'l più forte » (l'« andar sognando » non casualmente è accostato a « spirti », indica appunto quell'immaginare « spirti », e popolarne la propria visione) (1). E su questi dati, ritagliati dai testi, esercita la sua ironia, giuocandoseli nel discorso, sottolineandoli con espressioni familiari; meglio ancora isolandoli, scimmiottandoli, parodiando la fiducia nella loro « virtù ». E ad ogni periodo riprendere l'argomento con un nuovo giro; e insistere sul *voi*, quasi rinfacciando.

Cino, nella risposta, si rifà proprio a quelle immagini e a quelle figurazioni, e se ne fa forte; ma in quanto sono la sostanza stessa della sua vita, il suo mondo: non mere astrazioni plastiche o logiche, ma figure prese in un circolo di ragioni, in una storia, in un ordine di discorso.

---

(1) Cfr. l'altro son. « Non so s'è per merzè... », dove « sognare » è « sognare i spirti sparti » (ancora il gusto beffardo del calembour, *sporte spirti sparti*: proprio facendo forza con le parole); e lo dice, con amara ironia, di tutta una scuola di poeti, sfidati a ottenergli, colle loro fantasie, la benevolenza di madonna. L'allusione al « sognare » e « far spirti dolenti » torna ancora nel son. a Bernardo; e Cino dovette sentirsi toccato, se indirizzò allo stesso Bernardo un sonetto, più che di risposta, di precisazione. E se par distinguere « *quei* che sogna » da sè, in realtà estende il riferimento (altri credette riconoscervi l'Alighieri; che non toglierebbe valore alla difesa di Cino) a un'intera classe di persone, per le quali egli testimonia, come l'ultimo e men degno campione. Il son. di Onesto sarà dunque uno strascico della polemica; e l'inizio (vv. 1-3) par riprendere la risposta ciniana all'attacco più esplicito e diretto (v. 9; vv. 13-14 e 7). E si noti ancora, nella chiusa di « Sete vo', messer Cin... », quel « nè ciò mai ve mostrò Guido nè Dante », che conferma la direzione della polemica.

Nomina *Amore*, *mente*, *vita*, *core*, *spiriti*, *anima*, ribadendo la sua fedeltà a quel modo di vedere e di sentire, a quegli oggetti; ma, ordinandoli in un discorso, in una unica ragione, mostra di accettarli ed assumerli come « dati » di un mondo già costituito e definito in linguaggio, come forme, « limiti espressivi »; scoprendo così la ragione letteraria di quella fedeltà e di quel discorso. Difende, sì, i motivi *umani* del suo canto; ma nell'atto che li espone, riposatamente, quali la tradizione li ha consacrati (quei modi generali), come facenti parte di un ordine (la sintassi dichiarativa: « Amor *che vien...* », *che è colui che viene* ecc.), essi si rivelano « motivi » della sua immaginazione, condizione e alimento del suo lavoro. Amor che vien per le più dolci porte ecc., e riposa ne la mente ecc., e il cuore che ha molte pene, e l'anima che ecc.: tutto questo propone e impone la tradizione. Quella pretesa fatalità d'ispirazione si traduce nel vivo senso d'esser parte d'una tradizione. E se Cino risponde a nome di tutti, contrapponendo ai vecchi motivi quelli del nuovo stile, e serbando formalmente l'identificazione della poesia coi suoi oggetti; la risposta parla di fatto per lui solo. Il suo discorso si contrappone e al vecchio e al nuovo stile, rivendica una realtà della poesia staccata dagli oggetti. Che Onesto, isolando quei termini e mettendoli alla berlina, finisse col porre in luce l'atteggiamento di Cino di fronte ai suoi materiali, è un effetto di prospettiva percepibile solo a distanza. E non è detto che il sonetto fosse rivolto espressamente a Cino; forse cercava chi raccogliesse la sfida, e Cino si era assunto la difesa della sua cultura. Ma proprio su quegli oggetti Onesto appuntava la sua critica: Onesto così povero d'immagini e di personificazioni, così avaro di terminologia « cortese »; così poco « sognante », legato com'era alla dura realtà terrestre; così poco analitico, il suo dolore ripercuotendosi in tormento fisico, nel peso, nello strazio delle parole; Onesto che si sfoga e basta, che leva la sua desolata protesta senza cercar chi lo ascolti, affidato al canto, alla voce nuda.

Fuor della polemica, molte altre delle rime « bolognesi » possono riferirsi alla normale esperienza letteraria di Cino. Primo, il son. « Bernardo, i' veggio... », diretto forse a quello stesso che fa da « segretario » in una delle tenzoni con Onesto. E se lì Bernardo è impassibile registratore di opposti argomenti, qui la sua presenza è solo nominale, limitata al vocativo iniziale; a sottolineare e determinare esteriormente un'inclinazione discorsiva fin troppo dichiarata. Il riferimento soggettivo da cui parte (« *i' veggio* ch'una donna vene... ») non è che il pretesto personale, « sentimentale »; e insieme indica il porsi di fronte a una esperienza *letteraria*, la partecipazione all'immaginazione tradizionale (cfr. altri inizi, « *I' trovo* 'l cor feruto ne la mente », « Oimè *ch'io veggio* per entr'un pensero... »). Quell'« i' veggio » avvia dunque il meccanismo della sintassi, cioè delle reminiscenze letterarie, è il bandolo dello svolgimento logico-narrativo, il cui ordine è tutto « possibile » e come predisposto nella tradizione. Più che ciò che è avvenuto a lui, Cino espone ciò che di solito avviene, ciò che *si legge* che avviene, *deve* avvenire, e esser detto (cfr. il « *conven* che morto sia » del v. 7), in relazione a un determinato stato d'animo. E se questo riesce a permeare le parole dell'attacco, e un che di vagamente « pauroso » riscatta l'immagine dell'assedio (« Bernardo, i' veggio ch'una donna vene Al grande assedio de la vita mia... »), non si va oltre il movimento iniziale: quell'immagine, il poeta non sa che determinarla e circostanziarla, è il primo elemento di una catena. Il meccanismo sintattico disperde in formule quella « paura », materia di discorso, non *tono* o *motivo*. Ma vedi già, v. 2: « *al* grande assedio »; come dicesse all'assedio tradizionale, di cui parlano i poeti. E quel « venire » di madonna ha in Cino una sua particolare tradizione, e la tecnica dell'aggressione interna rientra in un sistema immaginativo a lui caro.

Non dunque sui motivi « paurosi » baseremo, come fa il Contini, l'attribuzione a Cino; ma su quel modo di trattare il « pauroso », di riferirsi a una tradizione (sia pure interna) di motivi « paurosi ». Ed ecco che nelle terzine

ricapitola, riprendendo ciò che ha detto, e che già fa parte di quella tradizione. Ma le parole di prima non bastano a ricreare quel tono. Accumula determinazioni su determinazioni, come « tessere » immaginative, col minimo di connettivo; ma è un lavorare a freddo, su dati formali inerti. Anche la « derivazione » verso altro tempo del v. 11 (« che cangiò stato quando 'l prese Amore... »), è subito ripresa negli ingranaggi della sintassi, e la relativa (« per quella donna che... ») aggiunge un altro anello alla catena, a quella continua didascalia, a quel circostanziare e spiegare la propria immaginazione.

Si è visto, nella risposta a « Mente ed umile... », questo modo di « lettura » e partecipazione dei « testi » fatto cosciente, distaccato in un determinato spazio (le quartine); a *definire* una posizione letteraria. E via via, nella corrispondenza con Onesto, esso sostiene e dà autorità al discorso, esperienza generale che predispone e avvia alla confessione (un ritrovarsi sui testi: son. « Messer, lo mal... »); addirittura alimenta ed anima il ragionamento, per continue sostituzioni figurative e perifrastiche, il ragionare convertendosi in sistematico riferimento a una cultura, a un repertorio (« Anzi ch'Amore... »). O resta come forma d'un atteggiamento; un'abito discorsivo, sottolineato (« Se mai leggesti... ») o dissimulato (« Io son colui... », « Bernardo, quel gentil... ») (1). Ma a quell'attacco, « Amor che vien per le più dolci porte... », accosteremo l'altro di un

(1) E in « Deh Gherarduccio... » è l'esperienza dell'amico che egli confronta coll'esperienza letteraria. L'interrogare, e far meraviglie, e ricapitolare, son la constatazione di effetti insoliti, non rispondenti alle cause; perchè Cino immagina un innamoramento in stile e forme tradizionali; e l'interrogare non è che un modo di richiamarsi a quell'esperienza generale. Dal son. « Caro mio Gherarduccio... » apprenderemo che il confronto è in realtà fra il *suo* stato e quello dell'amico, fra l'« allegrezza » di questi e il *suo* dolore; e gli interpreti hanno parlato di rivalità amorosa. Certo la tenzone verte su ben altro che su « questioni » rimate; ma nel primo son. tutto è visto alla luce d'una normalità d'avvenimenti (cfr. il processo sintattico-narrativo); e la lode della donna altrui invita a veder cogli occhi della tradizione.

son. a Gherardo da Reggio: « Amor che viene armato a doppio dardo... ». E non per il tono, qui più dichiaratamente didascalico, ma per quel riferirsi e appoggiarsi a una tradizione, evidente già dai modi del discorso. Per l'immediato smistamento nella relativa, « viene » vale « suole (*traditum est*) venire »; e il v. 2 (« del più levato monte che sia al mondo ») richiama a una nozione di cultura letteraria. Così « l'auro » e il « piombo ritondo » non è solo una metonimia per dir *freccia d'oro* e *freccia di piombo*, ma un dar per noti i diversi effetti di queste. E dopo aver inquadrato nella raffigurazione classica il « caso » propostogli, Cino avvera e avviva l'interpretazione con l'esempio, colla favola di Dafne, rinarrata in termini accessibili a Gherardo:

> Amor che viene armato a doppio dardo
> Del più levato monte che sia al mondo,
> E de l'auro ferio 'l nostro Gherardo,
> E 'l bel soggetto del piombo ritondo,
> Fu quel che fece così duro e tardo
> Lo core a quella di Peneo, secondo
> Del qual, poscia che vide (*var*: fue) il dolce sguardo
> Ella trasmutò sè...

Ma nota come, rovesciando l'accostamento, e mettendo in risalto l'esempio (« Amor... fu quel che... »), tende a valorizzare la tradizione, a trasportarci verso la favola, quasi a indicarci la strada da lui percorsa. I riferimenti precisi (vv. 1-2; e « fu quel che... », « quella di... », « poscia che... »), le sottolineature narrative (« fece », « vide », « trasmutò ») fissano testualmente questo senso della tradizione: attraverso il distacco letterario si distanzia il mito. Ma qui si tratta d'una favola antica, e la raffigurazione d'Amore si veste di colori insoliti. È Ovidio, con la sua « arte di metter le cose sotto gli occhi », è un passo delle *Metamorfosi* (I, 467-472), riferito fedelmente:

> Inpiger umbrosa Parnasi constitit arce
> Eque sagittifera prompsit duo tela pharetra
> Diversorum operum: fugat hoc, facit illud amorem.
> Quod facit auratum est et cuspide fulget acuta;
> Quod fugat obtusum est et habet sub harundine plumbum.
> Hoc deus in nympha Peneide fixit...

Gherardo aveva sì parlato di « saetta d'or », contentandosi però del lustro d'un'immagine. Ma ecco ora il monte, e le due frecce e loro « diversa opera », e la Peneide. Qualcosa del pittoresco e descrittivo d'Ovidio passa in Cino; ma senza quelle precisazioni e determinazioni e corrispondenze. Cino si riferisce a un testo noto, e lascia alla cultura di Gherardo di completar le allusioni; a tutto vantaggio della poesia. E se a « Parnaso » sostituisce la perifrasi, via l'aggettivo « umbrosa » che distrae; e Amore non si ferma come l'Apollo omerico, ma *viene*, secondo la tecnica delle apparizioni stilnovistiche. Non tralascia « obtusum », ricalcato in « ritondo », ma ne tempera il gusto classico con la specificazione tipicamente medioevale « bel soggetto »; e della prima freccia dice solo « auro », che rende il « fulgore », e « ferio » fa sentire la punta. Così, se latinamente restaura « Peneide » in « quella di Peneo », introduce la determinazione dugentesca « core » e la coppia d'aggettivi. Coi vv. 7-8 il seguito della favola è riassunto; ma « dolce sguardo » dà alla meraviglia e al desiderio del dio pagano (*Met.*, I, 497-502) un tono nuovo (pur mediante una formula), scorpora e riscatta il suggerimento. Un richiamo al mito è ancora nella sirima, in quei due nomi, « Dafne » e « sol »; ma la lezione della II terz. essendo problematica, non si capisce bene come s'inserisca nella dialettica cortese il confronto cogli amanti classici. E nella I, l'accenno all'immagine mentale di madonna, che rimanda alla canz. « Io sento sì d'amor la gran possanza », vv. 28-29, resta gratuito, come se il poeta si fosse lasciato portare dalla reminiscenza dantesca. Ma volevamo solo rilevare la padronanza della sintassi e del discorso, che gli permette di disporre delle immagini e dei concetti come se « letti » e riportati dal gran libro della tradizione.

Tanto meno ci addentreremo a districare le allusioni di certe rime più impegnate. A noi interessa seguitare a fornir le prove della continuità e costanza del lavoro ciniano, anche su un terreno pieno di sorprese. Del resto Cino non spinge mai il giuoco tropp'oltre, non si esibisce; mai diremmo che componga per scommessa. Raramente

prende l'iniziativa; e come, quelle poche volte, tende ad imporre al dialogo il ritmo del suo discorso, un andamento più ragionativo che estroso, così, provocato, bada a smorzare, a smussar le punte. Riprende le allusioni, vive e tutte nell'attimo, e le distende in un tempo più riposato, le stanca, le rallenta; e sfrutta l'abbrivio delle rime rare che lo bersagliano per ritorcerle sull'avversario, con un giuoco di rimbalzo in cui conta assai la sua sicurezza sintattica. Anche la tenzone con Gherarduccio, tutta d'iniziativa ciniana, se a un certo punto s'inasprisce, non è per ragioni tecniche; ed è proprio il Garisendi a portare il dialogo su un terreno più scottante.

Solo una volta Cino trascende e inferocisce, pur serbando un'ironica compostezza, e sorridendo lacera a sangue l'avversario; ed è nel son. a Ser Mula, suo concittadino (vedi caso!) e compagno di studi a Bologna (e uno dei tanti risponditori al sogno-enigma « Vinta e lassa era l'anima mia... »). La tradizione manoscritta fa, sì, precedere un son. di Ser Mula, ma quella garbata questione d'amore non può essere stata l'esca di sì spietato riso. A distanza di secoli, è naturale che, dove tanto contava la trasparenza dei sottintesi, le allusioni abbiano perso di mordente. Erano però (lo dice il risalto del discorso) allusioni ben precise, che andavano a segno, toccavan sul vivo; e resta ancora, nell'aria, la smorfia di quel riso. Cino non risparmia colpi, nè parla velato: calcola ogni parola, e più il tono; e sottolinea il sarcasmo, lo inasprisce, strisciandovi sopra con la voce, con compiacimento (l'uso pleonastico della particella pronom. di 2ª pers., vv. 1, 4, e il fitto « tutoyement », non mollando un solo istante l'avversario; e certe insistenze, vv. 8, 10, certe contrapposizioni e comparazioni ironiche, vv. 3, 11, 12-13; o quei continui nessi discorsivi: la sua costante presenza). E non tenta effetti a buon mercato, creando difficoltà tecniche, andando a cercar le parole col lanternino. Una sola rima (*-opia*) è men solita, e porge occasione per sfoggiare un paio di latinismi; ma senza puntare affatto su quelli. Nessuna soggezione alle parole, dunque; anzi un

disporre di esse nella maniera più sciolta, mobilissima; e nessuna concessione a schemi, a forme convenute. Anche qui, più che il senso che danno le parole e le allusioni, una per una, conta il senso che rendono il tono e il moto del discorso, la modulazione dell'ironia.

Al sogno di Cino, oltre a quel Cazamonte a cui è diretto il sonetto « Prego 'l vostro saver... » (di maniera antica, tutt'un ragionare per formule e schemi secondo una logica di rapporti e di linguaggio convenzionali; da far pensare a un Cino al suo primo arrivo a Bologna, ancor rispettoso di certe regole esteriori), e molti altri (otto sonetti in tutto: pel giovane scolaro, un bel successo), aveva risposto, con un son. giuntoci guasto, e piuttosto involuto nell'esordio, un Picciòlo da Bologna, sul cui nome Cino, di rilancio, si diverte a equivocare cominciando (« Pícciol dagli atti, rispond'i' al Picciòlo... »). Bello sforzo, fare il bravo e il disinvolto con un sì povero e impacciato rimatore! E finisce col fare il bravo anche con noi, in una schermaglia che si vale dei « calembours », della « aequivocatio », delle contrapposizioni, fin delle rime al mezzo e dell'anacoluto. Ma sempre, giuochi e allusioni e sentenze e ammicchi fanno parte di un discorso; dal tono e dalle sfumature del tono si ricava il senso d'uno svolgimento tutto modulato. Notare il dominio della sintassi, — sua gradazione, sua mobilità, — nelle quartine. E nelle terzine quel parlar tutto punteggiato, per proverbi; e ai vv. 11-13 l'effetto di quello sgomitolarsi senza pause; e perfino certe parole e espressioni realistiche, non cercate per sè, bensì ritrovate attraverso il discorso. Dove afferriamo, anche oggi, l'allusione, è il discorso che dà il tono giusto, che sottolinea e accompagna il senso: come i passaggi, le clausole, i cambiamenti di tono cadono al punto giusto del ritmo e del discorso.

Ma dove queste qualità di composizione e di strumentazione, queste doti d'agilità e scioltezza fecero soprattutto giuoco a Cino, fu con Onesto: con uno cioè che conosceva il suo mestiere, e non gli risparmiava difficoltà. Sei coppie di sonetti, coi due scambiati tramite Bernardo, più uno

d'Onesto, pervenutoci senza risposta: l'iniziativa, sempre del bolognese. Sotto sotto, la polemica letteraria, qua e là affiorante in fuggevoli allusioni, e che una volta esplode in aperta dichiarazione. E si direbbe che il vecchio Onesto, costretto a riconoscere ai « neóteroi » considerevoli capacità « immaginative » e « filosofiche », per usar le sue parole, e non potendo mettere in dubbio le ragioni profonde e autentiche della loro ricerca, e gli effettivi acquisti in sede e teorica e psicologica e fantastica, cercasse di rifarsi sul piano tecnico, cimentando l'abilità di Cino in quello che era l'esercizio favorito della vecchia retorica. Le sue rime propongono difficoltà non tanto d'interpretazione, quanto di forma. Perfino la sua esperienza dolorosa, voglio dire l'elegia, passa attraverso uno studiato giuoco verbale, sottolineante l'intento specifico, polemico di quegli sfoghi. Nel son. a Bernardo, quella rima in *-asco*, mantenuta da fronte a sirima, colle immagini che si tira dietro, serve ad ambientare alle schermaglie iniziali i più sentiti argomenti che seguono (Cino, replicando sempre per tramite di Bernardo, benchè non stia alle rime, fa perno proprio su questi elementi tecnici, risponde a quella sollecitazione esteriore; e le parti personali e elegiache trovano un'eco stanca e distratta solo ai vv. 7-8 e 11). Insistiamo su questa caratteristica di Onesto di far agire parole e immagini per sè, qui divenuta strumento della tecnica epistolare, provocazione formale. Per un identico effetto, il suo affanno tende a scaricarsi, a *realizzarsi* nelle parole, in peso e angoscia di parole (come l'ironia in risentimento e vivacità linguistica), si propone anch'esso come difficoltà, ostacolo verbale da vincere.

Nella direzione dell'ironia, il son. « Sete vo', messer Cin... », procedente per immagini e proverbi, tutto giuocato sulla presa immediata di quel linguaggio realistico, anzi gergo stridulo e chioccio, è di questa fiducia nella parola l'esempio più vivo. Rime in *-occhio*, *-arga*, *-orda*: il verso intero appuntandosi nell'ultima parola. Cino sfrutta più che può la forza viva di quelle immagini e di quelle espressioni, per ribatterle, ritorcerle; e quanto alle

rime, non ne esce affatto male. Ma quelli che lì erano gli strumenti, le punte di un tono beffardo (con una vivacità quasi plebea), e eccitavan l'estro; in lui non sono che elementi appena individuati del discorso, perdono ogni mordente, interamente disciolti (Onesto contava fin sulle durezze sintattiche, sugli anacoluti). Alle ripetute provocazioni verbali, in cui si rifrangeva il sarcasmo, contrappone la continuità di una presenza, traducentesi in continuità di discorso. Tutto è visto in questa luce; la risposta muove da quest'unico centro di consapevolezza, ad esso sempre è riportata: ordinata, modulata in un'unica sintassi. Onesto attacca, Cino si difende; che vuol dir portare avanti sè (« Io son colui... ») piuttosto che le parole: sè come coscienza, come discorso e tono. Una lontana propagazione dell'inizio (« Io son colui che spesso m'inginocchio Pregando Amor che d'ogni mal mi targa... »), di quel senso, per quanto attutito, del suo male, dura oltre i primi versi; e l'invenzione ne acquista un che di stanco e grigio. Più che un impegno di controffensiva, un tono generale di rimprovero. Usa favole, proverbi noti, logori; e ancora li attutisce. E anche nelle terzine, dove il parlar metaforico si fa più insistente e meccanico, basta una sfumatura, una particella, a stabilir la continuità del discorso (vv. 9-10), basta la replicatio su un diverso tono (12-13). È preso in quel giro, passivamente; e forse, se potesse romper la falsariga, il discorso prenderebbe altra via. E in realtà, esso va per suo conto, attesta quella continua presenza come uniformità di dettato, come ritmo e tono.

Ciò doveva riuscir tanto più naturale sul terreno di più umani interessi, su temi che più intimamente toccavano e impegnavano sia il proponitore che il risponditore. Allorchè Onesto, lasciata la provocazione per la provocazione, si rifà alla sua esperienza dolorosa, portando nel discorso tutto il peso di una lunga testimonianza d'affanno, che è una lunga e viva testimonianza poetica, Cino si sente autorizzato a contrapporre esperienza a esperienza, dolore a dolore; sa di aver da dire la sua. E

non solo può parlar di sè, e sfogarsi, ma trova il sostegno di tutta una tradizione (ancora, lo stilnovo), porta il contributo di una sua particolare esperienza letteraria, la testimonianza d'un linguaggio più ricco e drammatico; e non per opporre stile a stile, cultura a cultura, ma per una consuetudine e una fedeltà che oltrepassa la polemica. Il suo discorso, oltre che confessione, è colloquio coi testi, un continuo ritrovarsi e riconoscersi sui testi. Onesto, ossessionato dal suo dolore, punta tutto sugli oggetti di questo dolore: non ha che questo, e lo getta in campo, fa forza all'ascoltatore direttamente colle sue sofferenze, ne fa momento per momento la stessa occasione epistolare, inventandola istantaneamente. Più riflessivo Cino, anzichè gridare il suo dolore in faccia a tutti e esaltarvisi, inclina a ragionarne; cerca di rendersene ragione, di considerarlo in un ordine mentale che è poi l'ordine del suo discorso. Onesto finisce con l'annientarvisi; a Cino interessa la storia del suo dolore, sè stesso cioè nel proprio tormento. Perciò non perde mai il filo del suo discorso; e il suo comporre, meno brillante e risentito, conserva un'unità tonale che nasce dall'interno.

Nel son. « Sì m'è fatta nemica la mercede », Onesto, tenendosi stretto alla trovata iniziale, a quella ben congegnata metafora (mercede in contraddizione con se stessa), aveva badato a infittire il tessuto, a arricchire il tema di sempre nuovi corollari, secondo una tecnica scarna, accorciata. E se con la sirima tentava una sintassi più distesa, proprio nella I terz. (« Se per me la vertù se stessa lede... ») veniva al nodo, tirava le fila. Cino (« Messer, lo mal... »), ad onta della modulazione obbligata su due sole rime, e pur sfruttando le possibilità metaforiche offertegli, non si lascia imbrigliare in quella dialettica figurata, in quel giro determinato d'oggetti, cerca alimento e ragioni e immagini in più vasto campo, spazia in un più ampio circolo d'esperienza e di cultura, tutto distribuendo e ordinando intorno alla linea centrale del suo discorso. Coglie il senso generale della proposta (quel contrasto, quell'inquietudine), e di qui muove; fa sua quell'inquietu-

dine ragionandone, riconfrontandola colla sua esperienza umana e letteraria, e la compone nel ritmo di questa. L'ampio respiro, quella sintassi graduata e variamente modulata, sono l'effetto di quella larghezza di ragioni, del confluire di ogni dato in un ordine unico. E certi riflessi di una tecnica espressiva più realistica e cruda, certe immagini (« e pone e tien sopra lo cor la pianta », « ... s'è per voi la vertù volta e franta » ecc.), restano assorbite nella tonalità generale del discorso.

Ma abbiamo un esempio ben più significativo: di Onesto che per due volte, in una tenzone in due riprese, cerca d'imporre a Cino il suo linguaggio e il suo stile, la legge del discorso; e Cino che ogni volta si disimpegna con eleganza. Ecco infatti, col son. « Quella che in cor... », Onesto tutto teso alla determinazione fisica della sua passione, non solo mediante esplicite localizzazioni corporali, ma fisicizzando il linguaggio, trasponendo il senso di quell'angoscia e di quell'esasperazione nella crudezza e crudeltà di certe parole; caricando ogni accento, ogni inflessione, del suo tormento e della sua amarezza.

> Quella che in cor l'amorosa radice
> Me piantò nel primier ch'eo mal la vidi,
> Cioè la dispietata ingannatrice,
> A morir m'ha condotto...

La più complessa e pausata architettura sintattica non serve che a sottolineare tali effetti. Solo l'ultimo verso (« ben te consiglio di lui servir guarte »), distrattamente, richiama all'occasione epistolare, invita alla risposta. E a quello si riattacca Cino, sviluppando i temi del consiglio tardo e della propria fedeltà amorosa, e ignorando di fatto quella rappresentazione viva e cruda. Fa sfoggio d'immagini; ma con un gusto perifrastico, attingendo a una cultura estremamente varia (« la fenice », il « mare amoroso », e reminiscenze classiche), per arricchire, colorire, colmare la larga trama del discorso, ambientarlo in una più diffusa tradizione (così il « gridar morte » d'Onesto, quella fulminea improvvisazione, è riportato a un più

definito e accessibile modello dantesco) (1). E tutto è riassunto, ordinato in un disteso ragionare, con suo chiaro e sicuro sviluppo. Anche quel parlar più immediato, di sè, nella sirima, è sempre un riferirsi a un linguaggio ben stabilito, e si svolge nei limiti di una sintassi.

Ed ecco Onesto (« Assai son certo... ») tornare a battere per suo conto sul tema dei suoi danni: quello appunto che vibrava nell'accento esasperato di certe sottolineature del primo sonetto. Ma qui, un'esteriore assertività, un dimostrare per assurdo, proverbiale; e quell'esasperazione coltivata artificialmente, moltiplicando (ma ormai in funzione perifrastica) i sostantivi in *-trice*, che già avevan fatto buona prova (ma lì, non la forma, bensì l'accento creava l'effetto). E quel gusto verbale risentito, che traduceva l'ossessività fisica del suo tormento, e trovava nel tono una sua coerenza, si disperde ora in un gratuito assortimento d'oggetti, di cose. L'invenzione è stanca, non tien dietro alla volontà d'affermare l'eccezionalità del proprio stato. E colle terzine abbandona perfino quegli espedienti esterni, scivola nelle generiche e scolastiche esemplificazioni di Martino e Giovanni, nelle definizioni e didascalie, lasciandosi trasportare fino al termine del sonetto.

Cino, facendosi forte dell'autorità d'Ovidio, muove proprio da questo piano generale, da questa zona men viva; e dal distante riferimento prende coraggio per rivolgersi direttamente all'amico, e far più stringente il discorso, serrar dappresso le immagini, riscattarvi interamente il senso (le immagini stesse sono il senso, l'unica sua validità possibile). E tenta, nelle quartine, riuscite locali, intorno a certe parole (*disdegnoso-sdegnatrice*, *cornacchia-cornice*), concentrando lo sforzo in un punto. Che, per il suo temperamento, e improvvisando, doveva costi-

---

(1) Onesto: « ... de l'altro meo corpo ogne pendice *Che par ciascuna che la morte gridi* ». E Cino: « ... quando udirai gridar: uccidi uccidi! ». Ma cfr. Dante: « le pietre par che gridin: moia moia! »; che conferma dove era sempre teso l'orecchio di Cino.

tuire uno sforzo considerevole; e lo tradisce certa uniformità di costruzione. Sicchè par naturale, colla sirima, il ripiegamento sul piano teorico e didascalico, con quegli interventi discorsivi (« puoi dire, se lo ver non cele »), e quella terminologia tecnica (« dottrina ed arte »). La nota personale s'inserisce proprio su quella linea generale, per contrapposizione di termini; ed è mantenuta filando puntigliosamente una metafora, fino all'espressione realistica (« honne pien le quarte ») del v. 13. L'ultimo verso (« Così stess'io con Martino in disparte »), a mo' di clausola, sfrutta certi spunti residui, come chiudesse un conto.

Non abbiamo la risposta di Cino al son. « Chi vol veder... » riproponente in modo più che mai perentorio, e quasi a sfida, iperbole su iperbole, l'eccezionalità del proprio affanno.

> Chi vol veder mille persone grame,
> Ciascuna doppia di tormenti ed alta,
> Veggia me lasso...

Mai, nelle rime a Cino, Onesto era arrivato a dimenticarsi a tal punto nel proprio dolore, a scoprirlo così nelle parole, rinunciando a ogni effetto, a ogni compiacimento verbale o tecnico. Le parole, qui, nascono e acquistano verità dal suo dolore; e il linguaggio metaforico è come il portato estremo d'un tormento umano divenuto tormento e intensità espressiva. Con questo sonetto, le rime di corrispondenza di Onesto si ricongiungono ai modi e agli accenti della sua elegia amorosa: come una propagginazione di questa, la manifestazione « pubblica » d'una ricerca svolta tutta nella solitudine della propria disperazione, nella quale sprofondavano i suoi gridi senza risposta.

La corrispondenza con Onesto poteva dunque essere per Cino una via per accostarsi a quella sorgente più viva, a un modo d'espressione più diretta, d'un'efficacia senza ritardi. Le rime finora esaminate non presentano però tracce notevoli di tale influenza (semmai, effetti studiati, espressioni ricomposte su indicazioni puntuali dello stesso Onesto; solo il son. « Messer, lo mal... » tradisce a momenti, nella scansione, un senso di peso e di

stanchezza); e dove l'argomento proposto obbligava il risponditore a modi di dolorosa confessione, nessuna speciale caratterizzazione espressiva, ma un'utilizzazione sapiente del repertorio dell'immaginazione tradizionale, distanziando le reazioni più vive in un discorso coi testi, componendole in una riposata esperienza letteraria.

Ma non fermiamoci ai primi assaggi. Onesto volle dire per Cino molto più che un'occasione per difendere certe posizioni, e esercitare i particolari moduli del suo discorso. Fu quella un'esperienza assai più in profondo, che abbraccia tutta la produzione poetica del bolognese, coglie il senso autentico del suo impegno; ma che comincia a valere solo quando diventa scoperta intima, il fermento attivo d'una ricerca personale, il segno d'un reale e vitale acquisto, fuori del raggio degli effetti e degli echi immediati d'una lettura. Scontato il debito, liberatosi dalle invitanti suggestioni dell'orecchio, Cino ritrovò la vera sostanza di quell'esperienza, come un nutrimento, una forza nuova. Imparò a guardar con più coraggio, e da solo, alla sua storia, a prender confidenza coi suoi sentimenti e col suo dolore e a lasciarli risuonar dentro, nudi accenti, prima ancora di attaccarli, logorarli con inquiete domande, distenderli nella tormentosa sintassi del suo ragionare. Un lavoro segreto di penetrazione, scopertosi poi in una nuova consapevolezza; e prima, un'esercizio letterario, in superficie, — alle prese con le cose da dire, alla ricerca dei materiali e dei pretesti espressivi, — ma che rese possibili quei più tardi frutti. Due piani separati, due momenti; e il nesso si stabilisce *a posteriori*, col riconoscimento di certi acquisti, di cui quei rapporti testuali indicano solo la generica possibilità, la condizione materiale, fornendo i documenti del contatto.

Sarebbe interessante, comunque, prima di misurare l'effettiva portata di questo incontro, rifare con Cino quell'altra esperienza, liberarcene noi pure; verificare l'estensione e i limiti di quella lettura, quanto contribuì alla definizione del suo linguaggio. Ma poichè lo spazio non lo consente, daremo il succo della nostra ricerca.

Non conosciamo, s'è detto, la risposta al son. « Chi vol veder... ». Ma l'iperbole su cui esso era impostato, Onesto l'aveva ripresa, (con minor forza d'accento, e badando più al giro della frase) in altro sonetto (« Se li tormenti e dolor ch'omo ha conti Fossero 'nsieme tutti 'n uno loco, Ver quei ch'eo sento so che parrian poco A qual' ne son più conoscenti e conti »). E questi versi, sì, — sommandosi forse le sollecitazioni, — lasciarono traccia in Cino, che nel son. « O giorno di tristizia » riprese lo schema (« Se le pene che l'alme in lo 'nferno hanno Fosse in un corpo, il qual venisse pui Nel mondo, già non si vedriano in lui Cotante pene quante in me si stanno »), perseverando in quella ricerca di concretezza; e con un di più di svolgimento metaforico e di sceneggiatura, che tradisce il compiacimento dell'imitazione. Il recupero, nelle terzine, della rima *-oco*, indica una più durevole attenzione. E il sonetto si direbbe nato sotto il segno dell'ispirazione dolorosa d'Onesto, attesta un'influenza che va oltre l'occasione di quella trovata, e che anzi proprio nel resto della composizione si è insolitamente concentrata e stratificata, improntando la sostanza stessa del linguaggio.

Ma, fuori di questo caso particolarissimo, i riferimenti si consumano nel giro ristretto d'un'immagine, d'un motivo, adempiono a una loro funzione puntuale. Non s'esce insomma dalla norma del procedimento imitativo di Cino, il quale cercava l'ispirazione dove poteva, sopperiva alle lacune dell'immaginazione col lavoro altrui, lasciava insomma al modello il compito di concretare, definire un motivo, un'immagine, di fissarne i termini; per rilavorare poi su un tessuto già realizzato, su rapporti già stabiliti e sperimentati: rapporti di idee di figure di parole, quando non addirittura di suoni: sulla traccia di un disegno, quando non addirittura dell'eco. E che sotto uno stesso segno si ritrovino insieme rime giovanili e rime della maturità, sta ancora a provare che la lettura d'Onesto rientra nel consueto lavoro sui testi, non si accentra intorno all'occasione epistolare, non ne dipende. Semmai, certi motivi non peregrini, per i quali era disponibile tutta una

tradizione, Onesto aiuta a determinarli, a concretarli, a liberarli; ne decide e arma il linguaggio (1). Quei suoi modi concentrati, intensi, quella nudità e chiarezza, quella forza immediata, su schemi per solito poco caratterizzati, anonimi, hanno come un potere catalizzatore, fanno precipitare l'immaginazione, soccorrono nell'atto estremo della formulazione, fornendo gli strumenti, le sigle del discorso (2). Ed è già il segno d'un'efficacia che va oltre la lettura, le cose da dire, e tocca la qualità dell'invenzione; d'un'azione non più solo « materiale », ma che si fissa e dura, oltre il pretesto, nello stesso movimento poetico. Che non toglie che tante volte Cino faccia sparire nel discorso proprio quei dati più significativi, certe parole-guida; che mortifichi un'immagine, le tolga ogni forza propulsiva, per il gusto di ricomporla sintatticamente.

Non vi sono ancora, insomma, le prove d'una particolare influenza e suggestione su Cino; espressioni, immagini, accenti non s'imprimono, non s'intagliano nel discorso coi loro caratteri originari. A Cino, poi, certe lezioni fruttavano a distanza, dopo lunga maturazione, attraverso un lento processo di decantazione e di recupero dei dati d'una lettura prima attenta all'utilizzazione immediata. E la preferenza accordata ad argomenti dolorosi perde significato, se si consideri il carattere dominante dell'elegia d'Onesto. Ma in Onesto il fatto del contenuto, — quel particolare

(1) Il motivo, ad esempio, della « gravosa partenza », così particolarmente caro a Cino, e che prende nella sua poesia tanta estensione (« porto disii nel core Che son nati di morte *Per la partenza, sì me ne dol forte* », oppure « ... l'anima mia, che è quasi morta, *Tanto l'è stata la partenza grave* », oppure « ... ora che *'l partir m'è mortal noia* », ecc. ecc.), queste espressioni, dico, così vive, paiono essersi chiarite, corroborate su esemplari di così nuda potenza, di così insistente forza: « La partenza che fo dolorosa E gravosa più ch'altra m'ancide », « Sì m'ancide il partir doloroso... », « m'ancidraggio per men disconforto ».

(2) Così, ad esempio, di un'immagine come « così spietà contro pietanza poia » troveremo sì l'esatto equivalente in Frescobaldi; ma a deciderla a provocarne lo stacco sarà stato piuttosto questo movimento di Onesto: « tanto contra me poia Pena mortale e rea disavventura ».

contenuto, — assume tali proporzioni, tanta presenza e costanza nel suo discorso, da condizionare totalmente il linguaggio, da vincolare, fissare la stessa ricerca espressiva. Per lui, parlare del proprio dolore vuol dire nominarlo senza posa, stabilirne l'assillante presenza sulla pagina, come quantità e massa verbale prima ancora che come accento, subordinando interamente a tale esigenza la scelta delle parole. E allora non parleremo più di contenuto, ma della sostanza stessa della poesia. Una poesia segnata dal dolore e dall'affanno fino ad assumerne la fisonomia (il contenuto convertito in esigenza formale).

Prendete la canz. « Ahi lasso taupino... ». *Lasso*, *taupino*, *lasso*, *grave*, *priso*, *morir*, *forte*, *morte*, *non posso*, *greve noia*, *contra me poia*, *pena mortale*, *rea disavventura*, *soverchia*, *dolore*, *male*; ecco il materiale d'una sola strofa. E le seguenti non allentano la pressione, nuove parole di dolore s'assiepano nel verso. O si prenda la ball. « La partenza che fo dolorosa ». È il tema della lontananza; ma come causa di dolore, occasione di « parole dolorose »: la breve ripresa è il programma di tutta la composizione. E se qui il poeta ha modo di passare in rassegna tanta parte della tematica e della topica cortese, ciò non implica il minimo mutamento nel colore e nel tono; tutti gli effetti son cavati da quella sola cupa corda. E il tema della inflessibilità di madonna, movente primo di quel dolore, non è che una variazione del tema del dolore, un modo d'inasprire e d'esasperare il proprio affanno, di farlo pesare sempre più; significa aggiungere, a parole come *dolore*, *pena*, *gravezza*, *noia*, *morte*, parole come *spietata*, *crudele*, *nemica*, *rea*, *falsa e prava*, *traditrice*, *ingannatrice*, *calcatrice*. « Merzè che... ven meno » e « sventura » e « soverchianza d'arti », tutto collabora a uno stesso effetto.

Si è già visto come per Onesto la poesia consistesse essenzialmente negli oggetti. Questi prendono tutto lo spazio della poesia, assorbono interamente la dinamica del discorso. Dolore genera dolore, affanno dà luogo ad affanno: e il rapporto non è che un nuovo termine di dolore. La « pena » è « dogliosa e crudera », è « pena mortale e

rea disavventura »; è « pianger li occhi e lagrimar tuttora E di pianto bagnar tutto 'l meo viso ». L'articolarsi dell'espressione si risolve allora in una scansione ossessiva, — enunciazione su enunciazione, — senza alcun « ornato »: un accampare il proprio dolore e farlo quasi parlare da sè. E la sintassi, ridotta a semplice connettivo, quanto mai improbabile; il discorso, limitato a una funzione sottolineativa e dichiarativa, propulsiva (« Ahi lasso, taupino, altro che lasso Non posso dir, sì sono a grave miso », « sentomi 'l core a ciascun membro priso Morir sì forte, ch'oltra morte passo », « Celar non posso più la greve noia, Tanto contra me poia Pena mortale e rea disavventura », « Lo core meo chiamo cor morto, Ingiurïato a torto... » ecc.). L'elegia, dai modi più intimi a quelli più aperti, varia solo in certe determinazioni estrinseche, non già nell'impostazione. Che parli a sè, o a madonna, o a un amico, uno è il registro: quell'ostinato immorare sul proprio affanno, e perdercisi tutto, e non sentir altro che quelle parole di dolore. E anche dove il discorso tende ad articolarsi più variamente e largamente, come nelle rime di corrispondenza, sempre quell'insistenza, quella scansione chiusa, l'incapacità di liberarsi. Estende il giro del periodo, giuoca di subordinazione; ma è come sovrapporre uno schema più complesso (quasi un mascheramento) a una struttura niente affatto prospettica, senza respiro, e che si fa momento per momento (quel procedere lento, aggiuntivo, enunciativo: l'accumularsi di una materia per nulla plasmabile).

Un tale esempio di fedeltà al proprio sentire portata fin nella scelta del linguaggio, degli oggetti, non poteva non imporsi alla mente di Cino; nel quale già si faceva strada, fra i molteplici richiami letterari, la certezza della propria infelicità, e già avvezzo a cogliere, nel dialogo coi testi, la flessione d'un più intimo discorso, l'affiorare irresistibile di ragioni personali: la « lettura », l'esperienza letteraria tendendo a addensarsi in esperienza umana. Sopra tutto doveva far forza alla sua memoria quell'immagine compatta di dolore, quelle parole che lo mette-

vano faccia a faccia colla sua sofferenza, lo persuadevano a prender confidenza con essa, a non mentirle, ad abbandonarvisi. Onesto gli mostrò insomma la possibilità di un rapporto più immediato e vivo coi sentimenti; gli insegnò a non dissimularseli, ma a cercarli, a credere in essi (in quanto oggetti poetici) più che alle loro immagini e forme. E veniva a confortare i risultati ottenuti volta per volta attraverso l'estenuazione della tematica e del linguaggio tradizionali, a confermare quei riconoscimenti, a render poetica testimonianza a quelle ragioni e constatazioni distillatesi attraverso il lavoro su una materia altrui, quando la voce a poco a poco si spogliava di ogni accento convenzionale, scopriva nella lunga costanza letteraria la sua forza e durata vera. Quelli erano acquisti di tono, per un decantarsi del discorso. Era un mettere al fuoco materiali su materiali, per realizzare quell'attimo di perfetta intonazione, in cui si consumava istantaneamente ogni effetto e ogni possibilità ulteriore: ogni volta dovendo riconquistare l'espressione attraverso quella via lunga, rifarsi da quella condizione d'estrema passività e disponibilità letteraria, stancare la memoria, affinare l'involucro di quelle forme e di quel linguaggio fino a farlo diventare trasparente. E si trattava ora di fissare quelle scoperte tonali sulla tela d'una storia, determinarle in oggetti, appunto perchè potessero consistere non come pure possibilità di un certo grado di temperatura poetica, ma come acquisti e testimonianze integrali, e darci non solo la forza, ma l'immagine d'una poesia e d'un mondo. Man mano che quella voce prende campo, e attesta sempre più la capacità di modularsi e « tenere » coi propri mezzi, è il mondo ciniano che si definisce ed orienta. Si precisa la qualità dolorosa della sua disposizione, gli interessi si concentrano in un determinato senso, l'ispirazione si raccoglie in un giro per nulla svagato d'occasioni e di ragioni. La memoria non è un modo d'evasione, ma crea una prospettiva, moltiplica le possibilità di durata del discorso.

L'elegia d'Onesto realizzava appunto, tangibilmente, « materialmente », l'immagine di una durata e di una

costanza esemplari. Ma non è ancora qui (nella sua presa immediata, in quel far massa) la forza viva dell'esempio. Non come testimonianza d'una sofferenza che prende tutto il campo della coscienza, ma come testimonianza di stile esso acquisterà valore in un ordine di rapporti poetici. E si badi anzitutto al senso e alla raffigurazione del dolore come fatto fisico: non grido e tensione dell'anima, ma peso che affatica le membra, che affanna e opprime e stanca; un nodo, un'angoscia presente in ogni fibra. Esso aderisce a ogni parte della persona, a « ogne pendice » del suo corpo: « corpo », « membra » ne sono i « luoghi » naturali, sono l'inferno in cui esso si consuma (all'anima « è morte lo stare Più col corpo che arde più che in foco »); « core », « occhi » e le altre localizzazioni consuete dolgono come sottoposti a crudeli torture. Ma la forza, il peso di quel dolore non restano pura affermazione e raffigurazione, ma trovano la partecipazione totale delle parole e del discorso, si traducono nel peso della parola nel ritmo e nella sintassi, nell'andamento rotto, affaticato del verso e della frase. La sintassi sprofonda in una scansione parola per parola, come per nuclei, per blocchi di dolore: ciascuna parola col suo accento, col suo peso, quasi che il poeta le carichi ad una ad una del proprio affanno, facendo del verso e del discorso il ritmo stesso della sua sofferenza. Qui la validità poetica di quel dolore, di quell'ossessione; in questo incessante ribadimento trova ragione e misura stilistica quella rigidità, quel procedere lento, per aggiunzioni e enunciazioni, quell'assenza di discorso, di modulazione: accento su accento, le enunciazioni affastellandosi, facendo massa colla stessa forza viva dell'accento. Un discorso integralmente *tonico* non è più *discorso*, esclude ogni relazione melodica, procede d'impulso in impulso, è il battito, il martellare stesso dell'angoscia. Si prendano anche i sonetti d'impostazione e struttura più ragionativa, di men chiusa ispirazione, come « Se li tormenti » o « La spietata... »: nel giro più largo e complesso, nel meccanismo più vario dei motivi, si ricompone fatalmente quel ritmo serrato, quella tensione,

quella più vera unità stilistica. Il significato stesso della parola è soverchiato dall'accento; essa esprime soprattutto per mezzo dell'accento. L'accento è il suo significato.

È su questo piano che l'esperienza della poesia d'Onesto acquista valore per Cino. Quel suo farsi, ora, più accosto al proprio dolore, e serrarlo dappresso, e nutrirne il discorso (senza più paura di nominarlo, anzi con un gusto delle parole di dolore), questa fede nel proprio soffrire che si va rafforzando in lui, e si rispecchia nella fedeltà a un linguaggio, a un lessico, costituirebbero ancora un dato di somiglianza esteriore, se il ritmo, il tono non portassero quella più viva e netta impronta, l'inconfondibile sigillo; se l'accento e il peso delle parole — più che il loro affollarsi, più che il loro significato, più che le immagini che determinano — non indicassero la vera natura di quella sollecitazione, il punto critico del contatto; in che stava, cioè, la forza determinante, rivelatrice, di quell'esempio. L'intensa martellata scansione (come l'affondare del dolore nel verso), ecco ciò che *durava* oltre il limite del riscontro testuale, ciò che permetteva la penetrazione di quel linguaggio, e che le parole si scavassero nella vita della sua poesia. Quel senso del tormento fisico non doveva ripugnare all'esperienza « terrestre » di Cino. E tuttavia egli non insiste molto su questo aspetto. Il peso, la presenza del suo dolore è tutta nel discorso, il tormento è nel ritmo lento, faticoso, in quel soffrire ad una ad una quelle parole nell'atto di pronunciarle. Nel ritmo la rivelazione del senso. E anche per noi lettori, la strada va da quell'intensità d'accento a quell'insistenza dolorosa, a quella retorica del suo dolore: dalla scoperta di un tono e di un ritmo, al riconoscimento, alla definizione d'un mondo.

Raro tuttavia che Cino assuma quel modo di scansione e martellamento verbale come ragione prima di discorso, e condizioni a un puro esercizio formale tutta la sua ricerca; come nel son. « Sì doloroso... », d'insolita fissità tematica, e che rispecchia, sì, una condizione senza scampo (quel nodo d'angoscia che non si scioglie), ma dove è prima di tutto una volontà assertiva, il gusto, la retorica

dell'affermazione rigida, scolpita, per cui non è la parola a sbalzare il discorso, bensì un ritmo sovrapposto che amplifica ed esaspera il battito dell'angoscia. Si badi all'uso ostinato delle rime al mezzo, infittite nelle terzine, proprio cioè dove il verso cerca d'articolarsi discorsivamente, di sottrarsi all'imposizione di quella realtà crudele: un accento fittizio calca le parole. Nelle quartine almeno, pur con qualche sfasamento e qualche ripiego, c'eran le parole del tormento (tante quante mai Cino ne raccolse in un sonetto), che chiamavano, sollecitavano l'accento, e che, colla loro stessa presenza, scandivano il discorso, bloccavano ogni sviluppo, creavano dei compartimenti stagni. E queste parole costituiscono tutta la ragione, tutta l'articolazione e la forza del discorso, che è un continuo prorompere e accumularsi (più che comporsi) d'espressioni rotte, angosciose, singhiozzanti. Si procede di distico in distico, l'un verso ribadendo e incalzando l'altro; e in ciascuno, spesso, due emistichi, due nuclei tonici se non due nuclei logici (« e sono affranto — d'ogni allegramento », « di greve pena — addosso porto manto »), fino all'estrema disintegrazione (« ho pena e schianto, angoscia e tormento »): tutta l'articolazione sintattica è il cadere di una parola nell'altra, di un accento sull'altro. L'attacco (« Sì doloroso, non poria dir quanto, Ho pena e schianto... ») addirittura abolendo la sintassi (quell'accampare la sua angoscia al di qua di ogni intervento logico), è come la chiave di tutto il sonetto. Quel parlar nudo è la norma costante del comporre; e le poche espressioni metaforiche son così immediate, aderenti (« ho pena e *schianto* », « mai non *canto* » ecc.), che più che mediazioni figurative appaiono un potenziamento dei sentimenti, *sono* i sentimenti stessi.

Altre volte sarà solo un modo d'intonare il discorso, di crear la tensione, da cui prende forza e vita il suo ragionare:

> Senza tormento di sospir non vissi,
> Nè senza veder morte un'ora stando
> Fui, poscia che i miei occhi riguardando
> A la bieltate di madonna fissi...

È l'inesorabilità e immutabilità della sua condizione (*ciò che è*, la crudele realtà), squallidamente enunciata in quelle desolate negazioni, che sono il suo stesso esser negato a ogni felicità (lui stesso tutt'uno con quel ritmo fatale, perduto in esso); è lo scandirsi della sua sorte, che qui incalza le parole, coinvolge e stringe perfino l'accenno (vv. 3-4) all'origine dei suoi affanni. Nel deserto della sua vita presente, quei primi felici attimi si colorano della sua angoscia, sono presi nel ritmo del suo sangue d'ora, sono essi i primi funebri tocchi. E tuttavia questo riferimento temporale, proponendo il dato della memoria, crea un rapporto, una dimensione nuova, determina un movimento interiore. E col quinto verso tutta la sua vita, da quel primo giorno, e il suo destino, son visti alla luce della coscienza e della riflessione, delle sue inquietudini e delle sue reazioni, del suo bisogno di ragioni. Non più *ciò che è*, allora; ma ciò che non credeva potesse avvenire, e che avvenne, ciò che sperava e avrebbe dovuto essere (« com'om che non credea... Anzi credea... » vv. 4-12); anzi il suo aver creduto e sperato. E alla fine, il riassalto del vero, e il ritorno alla presente realtà del suo dolore; ma con un'irresistibile inflessione elegiaca. È insomma l'incertezza e l'inquietudine e la fallacità dell'uomo alle prese colle ragioni del suo destino, a modulare, a rendere inquieto, fino a certe figure estreme (1), il discorso. E l'uso della sintassi, della subordinazione, quei modi indiretti istituiti dai riferimenti soggettivi (« non credea... credea... »), rispecchiano, di contro all'impassibilità del destino, il continuo intervento della coscienza.

---

(1) Quelle rime in *-issi*, che mantengono da fronte a sirima la continuità del suo pianto; quei verbi, *ferissi*, *aprissi*, *uscissi*, *tradissi*, strazianti ferite, le acerbe punte del suo disinganno: non elementi d'una rappresentazione o d'una raffigurazione, ma vivi accenti del suo dolore. Questo vuol dire essere a contatto col proprio dolore: non contentarsi di nominarlo direttamente, ma farne la sostanza delle parole e del tono. Quelle immagini non sono più un modo d'intendersi colla tradizione, di vedere con occhi altrui; ma le figure, il ritmo, la realtà fantastica d'un tono.

Così squallidamente, desolatamente, fatalmente (nonostante l'avvio ragionativo, e il parlare a madonna) si scandisce l'attacco d'un altro sonetto, anch'esso diviso (ma con un passaggio graduale, per estenuazione sintattica, dall'uno all'altro termine) fra *ciò che è* e *ciò che dovrebbe essere*, fra la rappresentazione (anzi immedesimazione) d'una realtà immutabile, e il bisogno di ragionare il proprio dolore, di confrontarlo.

> Se non si muor, non troverà mai posa
> (Così l'avete fortemente in ira)
> Questo dolente che per voi sospira
> Nell'anima che sta nel cor dogliosa.

Anche qui, un constatare senza speranza; la propria condanna pronunciata da una voce impassibile (l'ipotetica ha lo stesso ritmo delle affermazioni che seguono). I termini inconciliabili della sua angoscia si propongono in espressioni inconciliabili, chiuse l'una all'altra, e che bloccano il discorso. Donna, dolore, sdegno, quella pace impossibile, quella morte, non trovan nemmeno nei nessi logici esteriori alcuna probabilità d'accordo (forti pause sintattiche: ogni blocco coi suoi forti accenti, con le sue parole dense, pese, che non si sciolgono, non si versano l'una nell'altra): *l'anima* stessa par stare a fatica nel *core*. Ma come le ragioni della coscienza riescono a imbrigliare quei dati, a insinuarsi in quella realtà murata (« ed è la pena sua tanto angosciosa Che pianger ne dovria ciascun... »), a far circolare quei termini entro una più vasta partecipazione al suo dolore, ecco quell'impassibilità sciogliersi, e la sintassi modularsi sulla linea della riflessione, e le parole, disgelate, collegarsi, disporsi e animarsi nel moto e nel ritmo del discorso; quasi che il ragionare abbia temperato, sciolto quella materia angosciosa, quei nodi. Tutto è riassunto in un nuovo « tempo ». E con le terzine è lui, ormai, a scegliere il suo destino (« non vol già salute »), è lui che tiene le fila così dell'azione come della riflessione (del ragionare).

La rappresentazione ossessiva del proprio tormento non è dunque per Cino fine a sè stessa, ma serve a fissare il

clima del discorso; di quel discorso, al quale irresistibilmente, per tante vie, tende la sua ricerca. Ciò che a lui importa non è tanto che la sua poesia porti il peso della sua angoscia, sia essa stessa tormento, sofferenza cieca; ma che sia consapevolezza di questa immanenza di dolore, chiarezza del proprio destino: accettazione, sì, della propria precarietà e fragilità; ma una fragilità pensosa. Poesia è prender coscienza del proprio dolore, seguirne il lento fatale progresso; è lo strazio di un perire senza fine, l'assillante confronto fra l'essere e il non esser più; ed è lo sforzo instancabile di recuperare ciò che è perduto, di rendersi ragione di ciò, l'ansia continua (fatta intimo inquieto dialogo) di quelle ragioni. La dignità e la « durata » poetica del suo dolore stanno in questo salvarsi immancabile della propria coscienza e chiarezza di fronte ad esso; nella possibilità di riprendere, ad ogni momento, il proprio discorso.

Tanto meglio, dunque, quando la rappresentazione angosciosa è portata (e come caricata) dal discorso, cresce e s'addensa e acquista forza sull'onda delle parole, man mano che si delinea il moto della coscienza. Così nel son. « L'audienza degli orecchi miei », o, su un avvio di più spiegata elegia, nel son. « O giorno di tristizia... ». Si è accennato al secondo come a un caso particolarissimo: l'imitazione puntuale d'Onesto intrecciandosi all'assimilazione profonda d'un tono di linguaggio. Difficile dire quale dei due fattori sia stato il decisivo. Sin dall'attacco, per tutta la I quart., e poi nella sirima, un incalzare d'espressioni, di parole, di termini dolorosi, cui l'imprecare (vv. 1-2), e poi l'apostrofe (vv. 9 sgg.), non fanno che dare nuovo sangue e forza, e che finiscono col colorare di sè il verso, la frase, trascinando le altre parole a una stessa sorte, in un'unica espressione d'un'unica esasperazione. Ma questa forza d'accento e di propagazione, questa tensione, è l'effetto d'un grado di temperatura, d'un tono toccato dal primo istante; e quella continuità e insistenza non è l'accumularsi d'una materia che urge dentro, ma il distendersi di tutta la potenza di quel dolore. Quel bat-

tere e ribattere, nella sirima, sul pron. di 1ª persona, segna il costante riferimento del discorso a un'unico centro, attesta che esso muove tutto dalla coscienza d'esser lui il bersaglio della sventura. Uno è il moto del discorso: quel parlare teso, quel vivo respiro che monta sulle parole, e le esalta. Il ritmo delle parole è quello del discorso; e se ognuna ha il suo accento, è il discorso a dettarlo.

Su tonalità più fonde, su una modulazione lenta e assorta — quasi ascoltando le parole di un dolore fatto ormai pensiero e discorso, sofferto nella mente, disteso in tutto lo spazio e respiro della memoria — è impostato l'altro sonetto. E anche se quelle parole (la rappresentazione angosciosa) fanno da basso continuo, con notevoli addensamenti specie ai vv. 3-4 e 13-14 (fino a imprimersi nel ritmo), più che la sostanza immediata di quel dolore conta qui il suo proiettarsi sul piano della memoria e del pensiero (quella condizione di « pensier crudeli e rei »), che si riproduce nella estensione discorsiva del sonetto, e in cui ogni parola assume un peso, una dimensione ideale, cioè tonale. E vedi, nella II quart. (« Però che mi fu detto da colei Per cui sperava viver dolcemente, Cose che sì m'angoscian duramente, Che per men pena la morte cherrei ») quell'allargarsi e muoversi su tutta la fronte del tempo, quella consuetudine d'affanni considerata, specchiata in tutta la sua durata (dal passato al presente al futuro imperfetto del desiderio), ampliata anzi nel confronto fra ciò che « sperava » e ciò che gli « fu detto »: dall'infinito della speranza (facendo tutt'uno di passato e futuro) allo squallore cieco della morte. E nelle terzine, quel tornare a confrontare la morte con la vita, la speranza col disinganno, riprendendo e muovendo nuovamente tutte le ragioni del suo dolore in un unico giro di discorso, conferma che proprio in quel discorrere e ragionare e non contentarsi mai delle proprie ragioni sta l'interesse del poeta. Anche se nel finale la « pena » tende a « sorbondare », quelle parole, quegli accenti sono ormai presi nel moto della sintassi.

Tanto varrà allora partire dal discorso; e abbandonato ogni schema, come ogni raffronto, muovere noi sullo stesso vivo ritmo di quella ricerca. Meritano qui tuttavia particolare menzione le rime per la donna abbrunata: per quei colori funerei, quella nuda immobile realtà costantemente riproposta, senza quasi la forza di ragionarne; per il tradursi dell'ossessione « retorica » del proprio dolore in fissità tematica, sino a diventar la ragione stilistica di tutto il ciclo. Quanto al fatto che il senso oppressivo, lacerante, dell'intimo tormento si riverbera ed esaspera, a momenti, in immagini e effetti di particolare asprezza, fino al gusto emblematico, allusivo, della rima fortemente consonantica, ciò resta circoscritto a prove locali, isolabili nettamente nel loro impegno tecnico. Più interessa e ha valore quella immobilità d'ispirazione, avverantesi in immobilità lessicale: quel ricadere e « serrare » d'ogni immagine, motivo, oggetto, in un'unica rappresentazione, in un'idea fissa, che cerca le sue costanti linguistiche e tende a riprodursi verbalmente.

Doglia, *doler*, *dolore*, *dolente*, *si duol*: ecco, nel son. « Dante i' ho preso... », i punti di riferimento di questa esplorazione del proprio affanno; come il segno, sulla pagina, d'una desolata consapevolezza. Il verso stesso ha « preso l'abito di doglia »; e la rinuncia a ogni segretezza (« ... innanzi altrui di lagrimar non curo » v. 2), e la « disiosa voglia di pur doler » son diventate abito stilistico, bisogno di parlare, di mostrarsi tutto, determinazione e impegno espressivo. Onde un infittimento, finanche ritmico, del discorso, per sè già così squallido e spoglio. Il quale effetto, se da una parte raddensa la fluidità epistolare, condiziona dall'altra ogni elemento della composizione, riducendola a un'unico timbro e colore.

Questa opacità e sordità del tessuto linguistico, questa assenza d'ogni vibrazione e risonanza, si trasmette da sonetto a sonetto. E se spegne e assorbe ogni possibilità di discorso, di respiro, mantiene sotto la cenere una divorante arsione, un fuoco senza fiamma; che è il continuo consumare e scontare, nel deserto della coscienza, un

dolore senza fine, un'angoscia che è tutt'uno coll'essere, la realtà stessa dell'essere, refrattaria alle domande, agli assalti dell'inquietudine, totalmente disanimata. Appunto, una situazione poetica senza sfocio, un tema senza sviluppo; e di Cino è invece quel bisogno di assecondare la propria inquietudine, di rimettere in moto tutte le sue ragioni. Si comprende perciò come queste rime facciano blocco, come il poeta a un certo momento abbia bisogno di rompere il cerchio. Questa delle rime del lutto rimarrà un'esperienza chiusa. E già in quello che idealmente è il sonetto iniziale, in « Molte fiate Amor... », che tanto indugia a entrare in tema, sentiamo, in quell'indecisione, e nel continuo sviarsi, la fondamentale ripugnanza di Cino a soluzioni così nette. Vedete che gira largo, e comincia da Amore, e crea la scena, rifacendosi dal principio. Ma è un ordine narrativo esteriore, cercato; e si confrontino gli attacchi degli altri sonetti del ciclo: quell'entrar subito nel vivo, ogni volta, intrepidamente. Qui, tanti elementi convenzionali, tante dosature da stancar l'attenzione; per un'immagine della donna che, sulle prime, è quella generica e distratta d'una « bella donna gentil piana ed onesta ». Questa è indeterminazione fantastica, incertezza del proprio oggetto; e se il motivo del « venire a mente » torna in alcune di queste rime, sarà più rapidamente, quasi incidentalmente, senza prender tanto campo e figura; e soprattutto in più stretta connessione col motivo del dolore di lei, come per appropriarselo.

Il tema luttuoso comincia a farsi strada, per impulsi e aggiunzioni, colla II quartina; per distrarsi ancora dietro la beltà che traluce sotto il velo. Eppure, a insistere sul pianto di madonna (e, di riflesso, sul proprio pianto), la « replicatio » aiutando dall'esterno, l'attenzione si concentra, il clima s'addensa: gli echi creano un ritmo più affaticato e scolpito. E con la sirima sono ormai quelle parole, quegli accenti di dolore (« Piango, sospiro e doglio in ciascun membro... »), è quell'ostinato affanno che batte nelle vene a scandire il discorso. Esso ha acquistato alfine il suo ritmo pieno, il suo squallido tono. Solo che questa

tensione, questa immanenza d'angoscia non regge, tende ancora a risolversi in prospettiva. Quel nudo dolore non è tutto; non in una desolazione senza speranza è per Cino la ragione e il movimento della poesia. E il constatare presente si articola e dialettizza nel confronto con altro tempo, quando madonna era lieta e serena; il nodo si scioglie in accorato rimpianto. Il tralucere della bellezza sotto le vesti luttuose era già il richiamo a un bene una volta splendente; ora è quel « chiaro stato », rivisto con gli occhi dell'anima, che splende nella memoria e che, dalle tenebre del dolore, gli si confonde, fa tutt'uno, col tempo felice delle illusioni e dell'innamoramento: un unico bene, una felicità irreparabile.

> E vòmi uccider, quando del su' chiaro
> Stato e gioioso tempo mi rimembro
> Che li occhi suoi genti' m'innamoraro.

Qui il fallimento del tema del lutto: in questa sua funzionalità, in questo diventar secondario e cedere rispetto al tema della rimembranza; nel non riuscire a farsi centro, a fermare un presente, ma svolgersi oltre, versarsi nel passato: da quel dolore sofferto nell'istante, al dolore di sempre, voce e respiro della mente, memoria e consuetudine, discorso e canto. L'incertezza iniziale, quel lasciarsi come incantare dal tema amoroso, dicono che cos'altro disviava la sua angoscia e impediva che si condensasse; ed è ciò che apre alla fine, a quella passione tutta chiusa in sè, la via d'un meno disumano soffrire, la disperata speranza del ricordo.

La traccia segnata da Onesto ci ha portati assai oltre la zona delle letture e delle polemiche bolognesi. Resta da dire qualcosa di più della tenzone col Garisendi; per quell'accendersi del contrasto direttamente tra le persone, prima che tra le parole, tra i fatti piuttosto che tra le interpretazioni dei fatti. Ma proprio questa tenzone, inserendosi nel cerchio delle tipiche situazioni ciniane (tema della lontananza, accusa di volubilità), e soprattutto proponendo, per costante iniziativa del pistoiese, un modo

di più immediata confessione, un più libero colloquio, e per ben altro che per un gusto di contrapposizione astratta; proprio questa tenzone rappresenta un momento più avanzato della storia poetica del Nostro; che già l'avventura letteraria filtra in avventura umana, e il discorso coi testi scopre e asseconda più vitali ragioni.

Già nel son. « Deh, Gherarduccio... » quell'interrogare era, si è visto, un modo insolito, inquieto, di riferire una esperienza letteraria, tradiva un'incrinatura nell'immaginazione tradizionale, rivelatasi insufficiente a spiegare e verificare ogni dato del cuore. Quei modi erano ancora una sovrapposizione, non penetravano all'interno delle immagini; pure le turbavano, le coinvolgevano. Ma si veda il son. « Caro mio Gherarduccio... », che a quello par richiamarsi esplicitamente (v. 4), riprendendo (10-11) il motivo dell'esser « punto e non morto », e il confronto fra il successo dell'amico e la propria desolazione (1). Torna, sì, ad appellarsi a un'esperienza generale (« s'egli è ver che ecc. » vv. 5-6), alla norma tradizionale (« che pur conven ecc. » vv. 7-8); ma esperienza e tradizione son trascinate in un giro di ragioni personali, riportate dal primo istante alla dura realtà quotidiana (vv. 1-2), che è al centro dell'interesse. Il discorso muove, anche materialmente, di lì (« però diss'io l'altr'ier quelle parole, E dico sempre... »), di lì prende misura e colore; tutto si tinge di quel senso di umana relatività (« io non ho 'nveggia Del fatto tuo, ma del mio mi dole »), infiltrantesi nelle affermazioni apparentemente più distaccate (« s'egli è ver che... », « pur conven che... »). In principio è il discorso: come grafico della sua continua presenza, della coscienza d'esserci anche lui. Una consapevolezza non gridata, ma insinuata nella frase a modularla.

(1) La risposta di Gherarduccio (« Non pò gioir d'amor... ») si mantiene su una linea astratta e sentenziosa; e anche quando scende al caso personale, lo fa come in ordine a uno schema proposto, quasi guardando a un modello generale. Un essere in pace con Amore che è essere in pace con la sua legge, coi suoi principii, con la sua tradizione retorica.

Più distesamente, intonato (e spiegato) su una corda sola, sulla chiara linea elegiaca dell'unico tema, si sviluppa il son. « Amato Gherarduccio... », il sonetto della lontananza e del pianto. E se il ricordo non arriva a farsi tono, a ricreare il senso della distanza, la misura del tempo perduto, e il campo è ingombrato dalla situazione, cioè dai vari elementi di essa (quelle raffigurazioni e determinazioni convenzionali), il discorso è tuttavia la vita della composizione, ne raccoglie e regge le fila, realizza la continuità della coscienza, la costante tensione delle « ragioni di dire ». E si fa forte di quel parlar diretto, e lo tende tutto; come tende quelle poche immagini e allusioni, non più legate a un'intesa, ma vere e valide nell'atto che son pronunciate, nuove e improvvise nel verso.

Tutto immagini è il son. « Come li saggi... », che segna il punto più drammatico della tenzone. Il linguaggio metaforico costituisce qui il tessuto espressivo, il nutrimento del discorso, caratterizza a volta a volta il pensiero; ma il discorso, come accento e tono e vibrazione interiore, è ancora ciò che anima quel linguaggio, riscattandolo in un'unica direzione e modulazione, e tenendolo aderente, raccolto su quella linea vivissima. Le immagini, le espressioni realistiche e prosastiche valgono non tanto per il senso, o per l'effetto « traumatico », o come sfogo, ma per la velocità con cui sono assunte nel discorso, che su di esse si muove, sfiorandole come un fuoco vivo. Vedi come quel giuoco di contrapposizioni figurate dei vv. 5-6 acquista senso (e ragione sintattica) dall'apostrofe iniziale (« Falso che... »), dall'accento soffocato di quella parola; e come quella più luminosa immagine dei vv. 9-10 (« quella per cui lo spirito d'amore In me discende da lo suo pianeto... »), quel rallentare e quasi disviarsi, nasce dall'incanto della prima parola, da quel riconoscimento (dal tempo del discorso occasionale riportandosi al tempo del discorso di sempre; e le immagini di sempre, riaffiorate al richiamo).

Di qui, come da un pretesto qualsiasi, muoverà Gherarduccio, ribattendo l'accusa di doppiezza con l'altra di

andar tessendo due amori (e un anticipo è già nella risposta al son. precedente); ma usando i modi sottili e indiretti dell'ironia. E li condirà di continue metafore, ma con un gusto più immediato e realistico, quasi ironizzando l'attaccamento di Cino ai vecchi schemi, che non riscattano una fedeltà tradita. Riaffiorano le antiche polemiche; ma si è visto come queste fossero in Cino un ozio della mente, una distrazione da più vivi e urgenti interessi. Sia pure indirettamente, attraverso la ritorsione del Garisendi, una delle tipiche situazioni ciniane viene a proporsi in margine alla tenzone; e il linguaggio attestava già una nuova situazione letteraria, una più cordiale disposizione espressiva.

Domenico De Robertis.

VARIETÀ

CONTRIBUTO ALLA QUESTIONE DEL « RODUNDELUS » DEL BOIARDO

Rodundelus integer ad imitationem Ranibaldi franci (*Rambaldi* nel cod. di Oxford): così porta la didascalia del carme XXVII del *Canzoniere* boiardesco. Chi fosse questo Rambaud francese, è finora sfuggito a tutte le ricerche, nè meno misteriosa rimane la designazione di *rodundelus* applicata a quel metro.

Invero, la stessa definizione metrica generale di « rondò » rimane ancora, per taluni lati, oscura. È manifesta l'origine dal diminutivo del latino *rotundus*: come questo diede in francese *rond*, così *rotundellus* o *rodundelus* diede *rondel*, fase antica di *rondeau* (come da *pel*, *peau*, da *chapel*, *chapeau*), rimasta ancora parzialmente in uso dopo la formazione del secondo, e d'altra parte rimasta fissa nel provenzale, accanto alla forma *redondel*. Parimenti si ebbe lo spagnolo *redondilla* e il portoghese *redondilho*, termini però più recenti (sec. XVI), mentre prima già esistevano schemi metrici affini in quelle letterature, ma sotto altri nomi (*canciones*, *vers*, *trovas*, *decir*).

Ora, il termine *rondel* riappare di colpo in Banville, Mendès, Rollinat, Dobson, Bridges: passa cioè nella poesia moderna francese e inglese. In questi casi, ossia quando è usato in francese moderno o in inglese il termine *rondel*, ci troviamo dinanzi ad una forma fissa ben delimitata. Invece sotto la denominazione di *rondeau*, *redondilla*, *redondilho*, *redondel* in provenzale e *rondel* in provenzale e francese (e ancora le forme francesi secondarie *rondet* e *rondelet*), abbiamo uno schema « per principio » fisso, ma di fatto realizzato in forme assai varie. Nel *Diccionario Etimológico* del Monlau (Buenos Ayres, 1944), leggiamo che *redondilla* è così detta in quanto « *estancia de quatro versos redonda, porque el quarto verso consuena con el primero. Origen igual tienen rondella, rondel, rondò* » (1). Schemi così semplici

(1) Questa è spiegazione plausibile del termine nell'uso originario, perchè la spiegazione diffusa, che il nome si debba alla ripetizione del ritornello costituente un circolo (v. inglese *round*), non regge al confronto con le forme più antiche, prive di *refrain*. Però è altrettanto interessante, se non più, l'ipotesi di altri studiosi, che riferiscono la rotondità alla musica che accompagnava quelle rime, musica di danza a tondo.

e senza ritornello, si trovano nei Provenzali, nei Francesi (Froissart, Christine de Pisan, ecc.), mentre schemi più complessi appaiono più tardi in Francia e Spagna. I trattatisti antichi, di fronte a questa varietà rimasero sconcertati: così Gidino da Sommacampagna (v. l'edizione del *Trattato dei ritmi volgari*, Bologna, Romagnoli, 1870) notava che « *lo rotondello ee a modo de una ballata* », ha quattro specie fondamentali, ma « *se poraveno eciandio compillare per molte altre mainere* », ed era « *molto usato in Franza, et oltre li monti, più che in questa nostra Lombardia* »; ed Antonio da Tempo, Padovano, nella *Summa artis ritmici vulgaris dictaminis* (1332), citava il *rotundellus* fra i sette generi di ritmi volgari. Poichè il Muratori (*Della perfetta poesia italiana*, vol. I, pag. 18-19) afferma che un codice di tale opera faceva parte al suo tempo della Biblioteca Estense, un giovane studioso genovese, Giovanni Ponte, mi ha segnalato l'ipotesi che da quello il Boiardo abbia attinto le sue definizioni. Nelle *Leys d'amors*, il più importante trattato letterario provenzale comparso verso il 1323, troviamo: « *de redondels ... no curam, quar cert autor ni cert compas no y trobam, iaciaysso que alqu comenso far redondels en nostra lenga, losquals solia hom far en frances* » (I, 350, ed. della « Bibliothèque Méridionale »). Ivi pure si tratta della *canso redonda*, con sei strofe e versi numerosi, rime di solito eguali da strofe a strofe con disposizione variabile. Se ne trovano esempi solo in Guiraut Riquier, che forse le imitò dai Galiziani. Attingendo appunto dalle *Leys d'amors*, notava J. Anglade (*Hist. de la littérature méridionale au Moyen Age*, Paris, 1921, pag. 50): « *Il a existé des redondels ou rondeaux; mais aucun exemple ancien ne nous a été conservé. On commençait à en faire, imités du français, au milieu du XIV^e siècle* ».

Naturalmente, tali questioni sono state esaminate negli studi sulla lirica (v. ad es. la III parte delle *Origines de la poésie lyrique* di A. Jeanroy, 3ª ed. 1925), ma specificamente si interessò del problema della distinzione fra *rondel* e *rondeau* L. E. Kastner, che in *A history of french versification* (Oxford, 1903) risolse la questione negandola, cioè dando al termine *rondel* un interesse puramente filologico e non metrico. Contro tale posizione è lo studio *The « invention » of the rondel* di J. M. Cocking (in *French Studies*, Oxford, V, I, Genn. 1951). In realtà L. E. Kastner non ha messo nel dovuto rilievo un fatto storico avvenuto nelle letterature moderne francese e inglese: la riesumazione del termine *rondel* per designare una forma fissa tratta dai *rondeaux* di Charles d'Orléans, come se quella fosse la forma legittima originaria del *rondel* medievale, mentre il Cocking ha trasceso dal riconoscimento di questo fatto fino ad esagerare il valore distintivo in senso metrico di *rondel* nel Medioevo (1).

---

(1) J. M. Cocking si rapporta anche a una tesi inedita sul *Rondeau* presentata a Manchester da Miss L. E. Kastner.

La sostanza della questione è insomma questa: nell'*Art de dictier* (1392) di Eustache Deschamps, troviamo distinti tre tipi di *rondels*: il *rondel sangle* (ribattezzato *triolet* a cominciare dalla fine del '400), con lo schema: AB, aA, abAB (le maiuscole indicano la ripetizione dell'intero verso); una varietà non denominata (1) (ABA, abAB, abaABA, opp. ABB, abAB, abbABB); il *rondel double* (ABBA, abAB, abbaABBA, opp. ABAB, abAB ababABAB, opp. ABCD, abcAB, abcdABCD). Quest'ultimo era destinato a diventare il *rondel* moderno, con una leggera modificazione. Un quarto tipo sarebbe costituito da 5 versi al ritornello. Da questi schemi deriverebbe quello definitivamente adottato, col nome di *rondeau*, da Marot e Voiture (aabba, aabR^t, aabbaR^t, ove R^t è il *rentrement*, cioè la semplice ripetizione delle prime parole di un verso del *refrain* (di solito il primo).

Orbene, il Banville scoprì in Charles d'Orléans uno schema per lui sconosciuto (il terzo di Deschamps), e lo riesumò, chiamandolo appunto *rondel*: schema e nome ripetuti dopo di lui dai poeti francesi e inglesi citati sopra. Ma in Charles il modello antico era già stato ridotto, seguendo la tendenza generale di limitare sempre più il *refrain* fino a ripetere un verso solo dei quattro (da cui il definitivo tipo di *rondeau* a *rentrement*): cosa facile a creare equivoci, in quanto i copisti segnavano semplicemente le prime parole del verso, seguite da *etc...* Così nella edizione del 1872 del suo *Petit traité de poésie française*, Théodore de Banville prescrisse 14 versi al *rondel* (ripetendo solo i due primi del *refrain*), mentre tosto si corresse prescrivendolo di 13 nell'edizione 1881, e dandone esempi già nella serie di *rondels* terminata nel 1875, tutti di 13 versi (ABBA, abAB, abbaA). Questo è lo schema seguito dagli altri poeti moderni.

Ordunque, lo schema del *Rodundelus* del Boiardo è: ABBA, accddeea, ABBA, accddeea, ABBA, e così via per 8 stanze, con rime sempre uguali, e 9 ritornelli. Da tutto quel che precede risulta dunque chiaro che questo schema è affatto nuovo, tanto più che il Boiardo usa endecasillabi e settenari misti, mentre oltralpe si usavano versi uguali e brevi, di solito ottonari (novenari contando all'italiana). Però la novità consiste più nella frequenza delle stanze che nella loro indole: questa infatti si può pur accostare a qualche tipo tradizionale. Il Boiardo deve aver assimilato lo schema del *rondel* alla ballata, secondo un processo che è risultato appunto corrente (Deschamps, Gidino); sicchè lo allungò, e ripetè alla fine di ogni stanza il ritornello intero, secondo la guisa antica registrata dal Deschamps (mentre, per di più, il suo ritornello non è riducibile per ragioni di

(1) Deschamps la denomina in un luogo *balade rondel*, che secondo il Cocking sarebbe un errore, mentre il confronto con la definizione di Gidino da Sommacampagna stabilisce una certa tradizione.

senso): a questo fatto — ripetizione del *refrain* intero — si riferirebbe l'epiteto *integer* usato nella didascalia, a meno che non sia un equivalente del termine *double* usato dal Deschamps.

La stanza boiardesca può essere considerata l'unione delle due stanze del *rondel double*: abABabba diventerebbe abbaabba, poi, per variare le rime in modo da evitare la monotonia che sarebbe apportata dalla nuova lunghezza del carme, accddeea. Anche qui dunque, il Boiardo avrebbe esercitato la sua solita brama di rielaborazione, che riscontriamo ogniqualvolta egli imiti un altro poeta. È probabile poi che qualche anello del passaggio dagli schemi più correnti all'esempio boiardesco fosse già raggiunto dal misterioso Rambaldo citato dallo Scandianese.

Il nome Rambaud era praticamente inusitato nel nord della Francia nel Medioevo, e quindi *francus* dovrebbe riferirsi a qualche provenzale: però si è certi che non si tratta di alcuno dei cinque « trovatori » noti sotto quel nome, nè di un « trovero » in lingua d'oïl. Rimane che possa trattarsi di uno dei numerosissimi lirici popolareggianti del 1300-1400. Come abbia potuto conoscerlo il Boiardo, è altrettanto incerto. G. Ponte suggerisce che possa averlo attinto da un codice « *Rondel cantus in francese coperto de brasilio rosso* », citato nell'inventario del 1498 della Biblioteca Estense, ed oggi non più rintracciabile: interpretazione non più incerta dell'altra, secondo cui in quel codice si sarebbe invece cantato del leggendario cavallo *Rondello*. Lo stesso Ponte pensa che il Boiardo possa aver designato col nome generico di *francus* un catalano, perchè schemi affini e complessi si riscontrano in catalani e spagnoli (ad es. lo schema di stanza abbcca, con ritornello).

Dobbiamo quindi per ora lasciare oscuro questo punto del *Rodundelus*, paghi di averne almeno chiarita, per quanto possibile, la natura metrica, incanalandolo nella tradizione francese dei *rondels*.

ALDO SCAGLIONE.

PARALIPOMENI CRITICI SUL TESTO DELLE POESIE DI TOMMASO CAMPANELLA

La retta determinazione del testo delle Poesie di Tommaso Campanella costituisce tuttora un arduo problema critico, che le più recenti edizioni son lontane dall'avere risolto. Due circostanze massimamente inaspriscono il compito dello studioso. In primo luogo, per la perdita dell'autografo, ogni indagine deve metter capo alla stampa principe del 1622, oggi rarissima, e questa stampa, per essere cura di un Tedesco, non ben versato nella lingua italiana, contiene stravolgimenti dell'autografo, talora manifesti e ovviamente correggibili, ma talaltra invece reconditi e solo con fatica medicabili. La seconda circostanza avversa allo stabilimento del testo critico è la natura altamente filosofica di non pochi carmi, i cui sensi sono impossibili a investigare senza una approfondita cognizione del sistema metafisico e teologico dell'autore. Che se la difficoltà della lezione concettuale è aggravata da guasti della lettera, il districare l'esatta sentenza divien fatica così ostica che gli editori, come disperati dell'intelligibilità di questi passi, li trasvolano senza tentativo di espugnazione critica. L'occasione che avemmo recentemente di ripigliar tra mano le Poesie, per curarne un'edizione parziale nella collezione dei classici italiani dell'editore Ricciardi, ci affrontò a nuove aporie testuali, che crediamo di poter superare con le emendazioni e i ritocchi indicati nella presente Nota, la quale fa continuazione a quella pubblicata in questo *Giornale*, **116**, 1940, pp. 213 segg. Le nostre emendazioni concernono soltanto i guasti sostanziali del testo, ossia quelli involgenti un'incongruenza e un'impossibilità concettuale, poichè le minuzie ortografiche e i *lapsus* meramente tipografici non potevano carpire spazio in un lavoro di questo genere (1).

---

(1) Con A. designiamo l'edizione di Tobia Adami, *Scelta d'alcune poesie filosofiche di Settimontano Squilla*, stampate nell'anno MDCXXII (abbiamo studiato la copia già appartenuta a Gaspare Orelli, oggi nella Stadtbibliothek di Zurigo). Con O. l'edizione di Gaspare Orelli (Lugano, Tipografia Ruggia e Comp., 1834). Con D'A. quella di Alessandro D'Ancona (Torino, Pomba, 1854). Con P. quella in due volumi di Giovanni Papini (Lanciano, Carabba 1913). Con G^1. quella di Giovanni Gentile (Bari, Laterza 1915). Con V. quella di Mario Vinciguerra (Bari, Laterza 1939). Con G^2. quella dello stesso Gentile (Firenze, Sansoni 1939). Con F. quella parziale di Luigi Firpo nella « Collezione dei classici italiani », di-

N. 10. - son. *Parallelo del proprio e comune amore*, v. 5. A. p. 9; O. p. 15; D'A. p. 28; P. p. 41; G¹. p. 20; V. p. 20; G². p. 34, cioè tutte le edizioni:

(pene di onor, di voci, e d'òr coverte!)

La lezione volgata direbbe che l'annichilazione del proprio essere, implicita alla finzione di virtù, è uno stato doloroso coperto di onori, di voci adulatorie, e di oro. Ma, come appare dall'*Esposizione*, non è che quello stato doloroso sia coperto di onori (ché l'onore è per il C. la testimonianza prestata alla virtù) e di voci, ma è coperto di onori ⟨falsi⟩ di ⟨mere⟩ voci, e di oro, che nulla giovano a lenire l'interiore tormento dell'uomo. Il genitivo « di voci » dipende cioè da « onor » e non da « pene ». Occorre pertanto levare una virgola e leggere così:

(pene d'onor di voci, e d'òr coverte!)

N. 12. - Son. *Fortuna dei savi*, v. 4. G¹. p. 22; V. p. 22; G². p. 36:

per illustrarle, son sorti ammirande.

Interpungendo così il verso, certo di non ovvia intelligenza, questi editori sembrano aver preso « sorti » come sostantivo e « ammirande » come aggettivo ad esso congiunto. Ma bisogna invece intendere nella maniera più difficile ma propriissima, indicata nella lezione originaria di A. p. 10; O. p. 17; D'A. p. 29; P. p. 42, i quali non hanno virgola:

per illustrarle son sorti ammirande.

Cioè, serbando l'antitesi coi versi 2-3: « gli uomini sapienti non son resi infelici dall'esser nati di stirpe e di patria vile, anzi essi sono sorti proprio per illustrarle [patria e stirpe] ⟨in modo da renderle⟩ ammirande ». « Illustrare ammirande » è bel costrutto di stampo latino, dove « ammirande » è predicato.

N. 14. - Son. *Gli uomini son giuoco di Dio e degli angeli*, v. 2. A. p. 11; O. p. 18; D'A. p. 31; P. p. 45; G¹. p. 23; V. p. 23; G². p. 37; F. p. 327, cioè tutte le edizioni:

l'alme da' corpi e dagli effetti loro,

Non sono gli « effetti » del corpo, ma gli « affetti », cioè le varie affezioni del corpo, quelli che mascherano le anime nell'azione dell'uni-

---

retta da Ferdinando Neri vol. XLVIII, pp. 269-403. Come fondamento assumiamo la seconda edizione gentiliana. Luigi Firpo ha presentemente in corso presso l'editore Mondadori una edizione completa, nella quale ha già potuto tener conto delle emendazioni proposte in questo studio.

versal commedia. E sugli affetti del corpo come rivelazioni dell'anima, per simbolo fisico e metafisico, è fondata la magia e si stende tutto il *De sensu rerum* campanelliano. Correggerai dunque « affetti » su « effetti ».

N. 14. - *Ivi*, vv. 11. 2. A. p. 12; O. p. 19; D'A. p. 31:

> di tutte lieto, per tutte allegrare,
> quando etc.

P. p. 45; G¹. p. 24; V. p. 24; G². p. 38; F. p. 327, incidendo ancor più colla punteggiatura:

> di tutte lieto, per tutte allegrare;
> quando etc.

Ma, se si pon mente al senso, il seguito del concetto induce a levare ogni interpunzione dopo « allegrare ». Infatti: « Il Gran Senno, che è di tutte le cose lieto, poichè nessuna odia, scrisse la commedia universale, prescrivendo a ciascuna creatura la sua parte fatale, coll'intento di allegrare tutte le creature quando, nella fine del mondo, spogliate le maschere etc. ». Si trovano un po' contaminati due concetti: quello, prettamente campanelliano, che Dio abbia creato tutte le creature predestinandole tutte alla beatitudine o naturale o supernaturale, e quello che, ciononostante, nel giudizio finale alcune saranno dannate, e quindi non « allegrate », e altre beatificate.

N. 23. - Canz. *Al Primo Senno*, madr. 4. vv. 3-4. A. p. 18; G¹, p. 33; V. p. 33; G². 46:

> Ma di poca mutanza
> si nota, per sembianza
> che il resto è, etc.

P. p. 57:

> Ma di poca mutanza
> si nota: per sembianza
> che il resto è, etc.

Ancor meno bene O. p. 35; D'A. p. 38:

> Ma di poca mutanza
> si nota per sembianza,
> che il resto è, etc.

Il poeta vuol dire che da una piccola modificazione operata in noi da un'esigua azione dell'oggetto sensibile, avvertiamo che il resto dell'oggetto esiste, e ciò in grazia di un ragionamento per simiglianza (« sembianza »). Quindi si dovrà virgoleggiare così:

> Ma di poca mutanza
> si nota, per sembianza,
> che il resto è, etc.

N. 24. - Canz. *Al Primo Senno*, canz. II, madr. 5, vv. 9-10. A. p. 21; O. p. 37; P. p. 63; G¹. p. 37; V. p. 37; G². p. 51:

> onde con sua misura,
> nè con quella dell'esser certo, fôra etc.

Il concetto è manifesto nell'esposizione. Benchè fosse purissimo, lo spirito umano non potrebbe aver cognizione piena di cosa alcuna, perchè, quando pur s'internasse in quella, ancora non la conoscerebbe in se stessa, ma in se stesso, non colla misura propria dell'essere di quella, ma colla sua. Dunque è da emandare:

> onde con sua misura,
> nè con quella dell'esser, certo fôra etc.

N. 28. - Canz. *Canzon d'amore secondo la vera filosofia*, madr. 1, v. 15. G. p. 44; V. p. 44; G. p. 57;

> che Poter e Saper essi non ponno

I due infiniti hanno valore verbale e non sostantivale, significano l'atto delle primalità e non le primalità. Devono perciò essere restituiti colla minuscola, come già stavano in A. p. 25.

N. 28. - *Ivi*, madr. 5, Esposizione. A. p. 28; O. p. 49; D'A. p. 47; P. p. 75; G.¹ p. 48; V. p. 48; G². p. 60, cioè tutte le edizioni: « E dal non essere nasce il contrasto, chè il caldo non è freddo o teme esser fatto non caldo etc. ». Qui non si espone un'alternativa o un'ulteriore eventualità, ma si affermano due aspetti dell'identica costituzione metafisica del caldo: il caldo non è freddo e, perchè è costituito come non freddo, teme il freddo. Si sostituirà dunque « e teme » ad « o teme ».

N. 28. - *Ivi*, madr. 6, v. 2: G². p. 61, seguendo V. p. 48, con intero fraintendimento:

> lega a que' con dolci nodi

quasi il poeta intendesse dire che Amore lega le anime al Valore e al Senno divini. L'amore invece lega nell'organismo metafisico trinitario la potenza e la sapienza, ed è il nesso di quelle. Sicchè bisogna espungere la preposizione « a », tornando alla lezione di A. p. 28; V. p. 50; D'A. p. 51; P. p. 76, e dello stesso G¹. p. 48.

N. 28. - *Ivi*, madr. 10. Esposizione. A. p. 31; O. p. 54; D'A. p. 54; P. p. 80; G¹. p. 52; V. p. 52; G². p. 65, cioè tutte le edizioni: « perchè tralignano o non gli potremo avere ». Ma tanto nel carme quanto nell'esposizione tutto sta in tempo presente, e dunque si leggerà « potemo » invece di « potremo ».

N. 28. - *Ivi*, madr. 11, vv. 9-10. A. p. 31; O. p. 55; D'A. p. 55; P. p. 81; G¹. p. 53; V. p. 53; G². p. 66, cioè tutte le edizioni:

dell'universo l'ordine distinto,
per te di stelle e d'uomini dipinto.

L'interpunzione è incongrua, poichè l'universo non è dipinto di stelle, ma distinto di stelle e dipinto di uomini. La locuzione è latineggiante: *signis caelum distinctum*. Dunque scriverai:

dell'universo l'ordine, distinto
per te di stelle e d'uomini dipinto.

N. 38. - Son. *A Venezia*, vv. 12-3. A. p. 56; O. p. 96; D'A. p. 86; P. p. 124:

per mai non tramontar se' qual Boote
tarda in guidare il tuo felice regno etc.

G¹. p. 90; V. p. 90; G². p. 103; F. p. 287:

per mai non tramontar se', qual Boote,
tarda in guidare il tuo felice regno etc.

Non può intendersi che Venezia sia tarda, come è Boote, nel governare il regno, chè Boote non governa regno alcuno, nemmeno secondo il mito. Dunque la comparazione tra Venezia e Boote si attiene al durare perpetuo di questo in cielo e di quella nella potenza civile. Si punteggierà pertanto così:

per mai non tramontar se' qual Boote,
tarda in guidare il tuo felice regno etc.

E si intenderà: « non tramonti, come Boote, essendo lenta etc. ». E lo conferma la *Palinodia*.

N. 55. - Son. *Sopra i medesimi colori*, v. 8. A. p. 65; O. p. 112; D'A. p. 96; P. p. 141; G¹. p. 103; V. p. 103; G². p. 116, cioè tutte le edizioni:

il bianco corridor del primo vanto.

Il termine « vanto » non rende senso plausibile ed è sconciatura per « canto ». Il C. allude infatti alla profezia di *Apoc.* 6, 2 segg. dove al primo canto del primo dei quattro animali appare un cavallo bianco, su cui cavalca colui che « *exivit vincens, ut vinceret* », simbolo del Cristo e dei predicatori del Cristo, mentre ai successivi canti balzano altri cavalli, uno rosso, uno nero e uno pallido, simboli di persecutori ed eretici. Dunque si ristabilirà:

il bianco corridor del primo canto.

N. 72. - Canz. *Lamentevole orazione profetale dal profondo della fossa dove stava incatenato*, madr. 2, vv. 6-7. A. p. 74; O. p. 130;

D'A. p. 100; P. p. 158; G¹. p. 115; V. p. 115; G². p. 131; F. p. 354, cioè tutte le edizioni:

qual senza aiuto uom libero, tra morti
di morte, e non di stenti; etc.

« morti di morte » potrebbe passare come reduplicazione etimologica e non sono infrequenti gli esempi, massime nella Volgata (per es. *Gen.* 2, 17; *Gen.* 20, 7 e *passim*), ma qui svanirebbe l'opposizione segnata da « e non di stenti », mancandone l'altro termine. Dunque bisogna interpungere:

qual senza aiuto uom libero, tra morti,
di morte, e non di stenti; etc.

E intendere: « come uomo senza aiuti, ⟨il quale sta⟩ tra i morti, libero ⟨bensì⟩ dalla morte, ma non dagli stenti etc. ».

N. 73. - *Orazioni tre in salmodia metafisicale congiunte insieme*, canz. I, madr. 6, Esposizione. A. p. 79; O. p. 139; D'A. p. 111; P. p. 167; G¹. p. 121; V. p. 121; G². p. 138; F. p. 395, cioè tutte le edizioni: « Mostra che questi argomenti gli fa a Dio, che sa quel che dice, non a dirlo d'animo eretico, etc. ». La frase « non a dirlo d'animo eretico » nè connette nè rende senso alcuno. Espungi « a » e intendi: « Mostra che questi argomenti li fa a Dio, il quale sa che quel che il poeta dice non lo dice con animo eretico, etc. ».

N. 74. - *Ivi*, canz. II, madr. 6, v. 6. A. p. 83; O. p. 149; D'A. p. 117; G¹. p. 128; V. p. 128; G². p. 145; F. p. 342:

per l'un la formo, per l'altro la muovo

Ma in questo luogo non si discorre di forme e di formazione, ma di moto e di quiete, come filiazioni dell'essere e del nonessere. Ora *motus est esse fluens mobilis, et quatenus esse, est ens, quatenus fluens, est nonens*, secondo insegna il C. in *Met.* p. II, lib. VI, cap. 12, art. 3, p. 95. Dunque si emenderà, come è nell'esemplare dei Gerolimini corretto a mano dall'autore:

per l'un la fermo, per l'altro la muovo

intendendo: « per l'essere la creatura (v. 9) ha stabilità, e dal nonessere riceve mutazione ».

N. 74. - *Ivi*, madr. 6. vv.10-11. A. p. 84; O. p. 149; D'A. p. 117; P. vol. II, p. 10; G¹. p. 128; V. p. 128; G². p. 145; F. p. 342, cioè tutte le edizioni:

e mutasi, tua idea rappresentando,
che in infinite fogge la trastulla.

Non è l'idea che trastulli la creatura in infinite fogge, ma la creatura che trastulla, cioè volge e rivolge, quasi scherzando, in infinite guise, l'idea immobile ed infinita, alla quale non può adeguarsi mai. Il pronome « la » richiama « idea » e non « creatura », e « che » del v. 11 non è pronome, ma congiunzione causale. Quindi leggerai:

e mutasi, tua idea rappresentando,
ché in infinite fogge la trastulla.

La mutazione è una conseguenza della varietà e molteplicità a cui la creatura tira l'unità dell'idea, quando la realizza nel concreto.

N. 75. - *Ivi*, canz. III, madr. 3, vv. 11-12. A. p. 86; O. p. 156; D'A. p. 122; P. vol. II, p. 17; G¹. p. 134; V. p. 134; G². p. 150; F. p. 348, cioè tutte le edizioni:

chi il giogo sotto gli empi, che ne allaccia
in fatti, rompe o straccia?

Correggi:

chi il giogo sotto gli empi, che ne allaccia,
in fatti rompe o straccia?

E intendi: « Chi mai rompe o straccia, ⟨non solo a parole o con vano desiderio⟩, ma con opere e fatti il giogo degli empi, che ci allaccia? ».

N. 76. - *Quattro canzoni. Dispregio della morte*, canz. I, madr. 4, v. 1. A. p. 91; O. p. 127; D'A. p. 127; P. vol. II, p. 25; G¹. p. 140; V. p. 140; G². p. 156; F. p. 358, cioè tutte le edizioni:

Il centro preme in sempiterna morte

Correggerai:

Il centro preme in sempiterna notte

come è richiesto dalle rime con i vv. 6 e 7 del madrigale. L'errore, trapassato per tutte le edizioni, mostra la necessità di uno studio accurato delle poesie campanelliane anche dal punto di vista della metrica.

N. 76. - *Ivi*, canz. I, madr. 12, v. 5. A. p. 94; O. p. 168; D'A. p. 131; P. vol. II, p. 29; G¹. p. 144; V. p. 144; G². p. 160; F. p. 362, cioè tutte le edizioni:

libera hai volontà, sol don divino,

Il testo volgato fa dire al C. che solo dono divino sia la libertà. Invece egli dice che, mentre è in tutto condizionato dalla natura, l'uomo è libero soltanto nella volontà, che è tra i doni divini il dono veramente divino (cfr. *Par.* V, 21 e segg.). Si deve pertanto emendare l'interpunzione:

libera hai volontà sol, don divino

N. 77. - *Ivi*, canz. II, madr. 8, v. 1. A. p. 97; O. p. 172; D'A. p. 134; P. p. 33, vol. II; G¹. p. 148; V. p. 148; G². p. 164; F. p. 367, cioè tutte le edizioni:

Il carcere, che 'n tre morti mi tieni

Quali siano le « tre morti » in cui il corpo tiene l'anima non appare, nè di un tal concetto vi ha sentore nelle altre opere del C., il quale d'altronde l'avrebbe chiarito nell'esposizione. Correggerai:

Il carcere, che 'ntra morti mi tieni

intendendo: « il carcere che mi tiene in mezzo alle cose morte, etc. ». Il regno delle cose contingenti e finite è infatti secondo il C. « *regio dissimilitudinis et mortis* » (*Theol.* libr. IV, cap. 3. art. 4). La stessa emendazione si dovrà introdurre nella prima riga dell'Esposizione leggendo « intra » invece di « in tre ».

N. 79. - *Ivi*, canz. IV, madr. 5, v. ultimo. A. p. 101; O. p. 179; D'A. p. 139; P. vol. II, p. 40; G¹. p. 155; V. p. 155; G². p. 171; F. p. 373, cioè tutte le edizioni:

che più studiamo in questa vita frale.

Nel carme il C. mostra come dall'apparizione dei diavoli egli argomentasse l'esistenza di angeli buoni e rei, a cui si aggregano le anime umane, secondo le loro operazioni buone o ree, che più si studiarono di compiere durante l'esistenza mortale. Il discorso non ammette l'inopinato inserimento di un verbo in prima persona. Si leggerà dunque:

che più studiâro in questa vita frale.

N. 79. - *Ivi*, canz. IV, madr. 7, vv. 1-5. A. p. 102; O. p. 180; D'A. p. 140; P. vol. II, p. 42; G¹. p. 156; V. p. 156; G². p. 171; F. p. 374, cioè tutte le edizioni:

Chi dagli effetti Dio conoscer brama
per seco unirsi e lodarlo, sia certo,
come in me sono esperto,
delle sue colpe segreto perdono
conseguisce e scienza dell'incerto.

La forma « conseguisce » si intenderebbe come predicato di « Chi dagli effetti Dio conoscer brama » del v. 1, qualora « sia certo » del v. 2 potesse pigliarsi come parentetico, disarticolando il periodo campanelliano, che ama le salde continuazioni ipotattiche. Si intenderebbe anche come continuazione paratattica, qualora dopo « sia certo » si distinguesse più fortemente con due punti, intendendo: « sia certo: ⟨egli⟩ conseguisce etc. ». Ma in realtà si deve correggere « conseguisce » in « conseguire » e intendere: « sia certo ⟨di⟩ conseguire ».

N. 83. - *Della possanza dell'uomo*, v. 15-6. P. vol. II, p. 60; G¹. p. 171; V. p. 171; G². p. 186 non si vede perchè abbiano innovato scrivendo:

che dal basso mondo
par Dio secondo.

dove rettamente A. p. 112 e O. p. 199 davano:

che del basso mondo
par Dio secondo.

Anche la variante di D'A. p. 152 che legge « ché » invece di « che » non ha giustificazione.

N. 83. - *Ivi*, v. 38. A. p. 113; O. p. 200; D'A. p. 153; P. vol. II, p. 61; G¹. p. 171; V. p. 171; G². p. 187; F. p. 383, cioè tutte le edizioni:

con lor s'orna e combatte, s'arma e corre.

Il pronome « lor » non potrebbe riferirsi che ad « ardir fiero ed ogni astuzia », insensatamente, oppure ai più lontani « cavallo audace e possente elefante » del v. 33, superfluamente, poichè il cavallo combattente è già al v. 35, e incongruamente, poichè cavallo ed elefante non sono ornamento dell'uomo. Dunque si leggerà:

con l'òr s'orna e combatte, s'arma e corre.

Il poeta allude all'uso dell'oro, metallo perfettissimo e prezioso, con cui l'uomo fa a sè ornamenti e armi e cocchi. Anche nella celebrazione dell'eccellenza dell'uomo, fatta nel *Senso delle cose*, lib. II, cap. 25 (Bari, Laterza 1925), p. 123 il vestirsi d'oro è indicato tra i sintomi della grandezza umana.

N. 86. - *Salmodia che invita la terra e le cose in quella nate a lodar Dio e declara lor fine e la Providenza divina*, vv. 77-8. A. p. 121; O. p. 212; P. vol. II, p. 73; G¹. p. 181; V. p. 181; G². p. 197; F. p. 393, cioè tutte le edizioni:

Perch'io conoschi l'alta Cagion Prima,
fa mancar al mio clima molte cose.

L'interpunzione è incongrua, facendo « l'alta Cagion Prima » oggetto, mentre è soggetto, e lasciando privo di soggetto il verbo « fa mancar ». Si leggerà dunque:

Perch'io conoschi, l'alta Cagion Prima
fa mancar al mio clima molte cose.

dove « io conoschi » è usato assolutamente.

N. 86. - *Ivi*, vv. 81-4. A. p. 121; O. p. 213; D'A. p. 163; P. vol. II, p. 74; G¹. p. 181; V. p. 181; G² p. 197; F. p. 394, cioè tutte le edizioni:

Tal Providenza in due quadranti opposti
fa che in su il mar s'accosti in uno colle:
l'altro s'estolle per l'acque pendenti,
là concorrenti.

Ecco la spiegazione delle maree secondo l'*Epilogo Magno*: « Gonfiando il sole il mare, sei hore il fa crescere et sei mancare, perchè nelle quattro quarte del giorno la sua attion possente può far distintione di queste bollizioni del mare dov'è presente; e nelle medesime parti egli assente si fanno le depressioni con questo divario, che dove il sole è perpendicolare *il mare bolle* et alza, et il suo bollore fa correr l'acque per le parti globose del Mondo laterali fin tanto che s'arrivano l'une con l'altre nella parte opposta al sole et al bollore, cioè dov'è mezza notte; talchè nell'una et nell'altra parte per sei hore il mare alza, in questa per il concorso dell'acque et in quella per il bollimento, et ne i lati viene a mancare in due parti opposte, perchè non c'è bollore nè concorso ». (Ediz. Ottaviano, Roma 1939), p. 264. Si deve dunque certamente emendare il difficile passo con un lievissimo ritocco:

Tal Providenza in due quadranti opposti
fa che in su il mar s'accosti: in uno bolle,
l'altro s'estolle per l'acque pendenti,
là concorrenti.

N. 86. - *Ivi*, vv. 105-110. A. p. 121; O. p. 214; D'A. p. 164; P. vol. II, p. 75; G^1. p. 182; V. p. 182; G^2. p. 197; F. p. 394, cioè tutte le edizioni:

Fa verdi, innaura e purpuree le nubi,
il Sol, perch'io non dubi or, che più pèra
la nostra sfera in mare. Il suo ben vale
ciò che in su sale:
quando in su sale; in grandini s'ingroppa
grosso vapor, etc.

Avendo il poeta accennato (vv. 93 segg.) ai vapori che si addensano nel cielo per cadere poi in fertile pioggia, e all'iride, che toglie all'uomo il timore che la sfera terrestre venga un'altra volta divorata dalle acque, aggiunge adesso che i vapori che salgono in cielo non preparano il diluvio e la rovina della terra, ma valgono in beneficic di essa, formando pioggia « dolce alle biade » v. 116, e rugiade e nevi etc. Quindi si correggerà « il suo ben » del v. 107 con « in suo ben » e si riformerà tutta la punteggiatura:

Fa verdi, innaura e purpuree le nubi
il Sol, perch'io non dubi or, che più pèra
la nostra sfera in mare: in suo ben vale
ciò che in su sale.
Quando in su sale, in grandini s'ingroppa
grosso vapor, etc.

Lugano (Svizzera). ROMANO AMERIO.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

ALDO VALLONE. — *La « cortesia » dai Provenzali a Dante.* — Palermo, Palumbo, 1950. In-16°, pp. 106.

La poesia romanza, fra l'undicesimo e il dodicesimo secolo, introduce un ideale nuovo accanto a quello della « sapienza » caro ai padri della Chiesa ed ai loro continuatori monastici, e quasi lo innesta su di esso, come una trasposizione laica dell'*amor Dei* nell'*amor mundi*, un mondo che s'è fatto gioiosamente consapevole della propria vita, della propria autonomia, del proprio equilibrio. È l'ideale cortese, facilmente identificato con un principio di perfezione spirituale dai più moralisti fra i trovatori, come Peire Cardenal o Montanhagol, eppure duttile a seguire sulla scia di un atteggiamento essenzialmente estetico le particolari condizioni dei tempi e della società, a fornire via via insegnamento e norma alla vita mondana. Si forma una tradizione che sopravvive nella nostra cultura dell'età di Dante, come sopravvive, favorita da particolari circostanze, in Francesco Petrarca, secondo un filo seguito con paziente e fruttuosa analisi in questo informatissimo saggio ed in alcune pagine sulle *Rime*, pubblicate quasi contemporaneamente negli « Studi petrarcheschi » (vol. III, pp. 205-213).

Sotto l'apparente uniformità di una terminologia divenuta moneta corrente in tutta una società ed un costume letterario, cova e si agita una coscienza via via più tormentata e profonda; riscava in quanto di convenzionale e formulistico poteva trovarsi nel frasario della corrispondenza amorosa, del « cor gentil », per ritrovarvi il valore della nobiltà come virtù di coscienza, forza interiore vivificatrice. Quando la nozione e la voga ne scendono in Italia, la poesia trovadorica s'è già rinchiusa in schemi più o meno irrigiditi dalla convenzione, custodi di un gusto di cui non si percepiscono più le ragioni intime, e di conseguenza un senso di freddezza emana dal suo quasi postumo rifiorire dugentesco nelle corti aleramiche od estensi. Reminiscenze classiche, specialmente ovidiane, e romanzi d'avventure concorrono ad imprimerle una tendenza spiccatamente didascalica, a cristallizzare la cortesia in una sorta di manuale di etica sociale

o addirittura di codice di galanteria. Il V. calca forse alquanto la mano a questo proposito, per una comprensibile tendenza ad accentuare il distacco della poesia dantesca, vero centro del suo saggio, da quella che l'ha preceduta, anche per quanto ha attinenza con la sincerità e la spontaneità dei sentimenti. Le sue pagine ci offrono però suggestioni molto interessanti dove ci guidano a seguire, nella *Vita nuova*, l'interiorizzazione del significato della cortesia, e nelle tre cantiche, ma più specialmente nel *Purgatorio*, il suo riacquisto di un tono e di una forza d'immagine da troppo tempo smarriti.

Solo in quelle rampogne ed in quei rimpianti per una tramontata età di giustizia e di pace, in richiami ad un senso della misura che possono apparire banali e sono invece ben consapevoli dell'ideale di equilibrio morale al quale si allacciano, emergono con una freschezza e un'evidenza luminosa degne d'una coloritissima miniatura le norme interiori e l'autentica vita del mondo feudale e cortigiano. Si dubiterebbe anzi di vederne miracolosamente risorgere quelle ragioni spirituali che il V. aveva dapprima scorte in concomitanza e quasi in coincidenza con l'astrattezza, l'esaurimento, la povertà disorganica di una precettistica divenuta cosa morta ed estrinseca. Ma il problema, come lo stesso V. ammonisce, è ben altrimenti complesso, e ripiegherebbe addirittura sulle trasformazioni avvenute nel sentire, nel costume, nell'etica sociale, negli ideali di vita — in tutta quanta la storia d'Italia, insomma, nelle crisi che precedettero l'età comunale e che ne accompagnarono il dissolvimento. Dobbiamo rinchiuderci in quella che è, ben più e meglio che documento, trasfigurazione di quella realtà in un mondo di sentimenti e di sogni.

Entro tale ambito trova il suo pieno valore, e si spiega con copia ed acutezza d'osservazione, la ricerca del V. Quel mondo trasfigurato dall'arte prosegue pur sempre ad esprimere le medesime norme di nobile e perfetto costume dell'originaria « cortesia » trovadorica, nelle proprie forme più facili, accessibili e, se vogliamo (e teniamo debitamente presenti le preoccupazioni didascaliche della poetica medioevale), volgarizzabili: l'ideale del *Novellino* continua nel romanzo cortese e nella novellistica. Mentre il suo alito più vibrante e sereno, assai meno legato a preoccupazioni e convenzioni, anzi capace di risolvere senza residui il fatto di costume in poesia umanissima ed appassionata, si ha nella *Commedia*, nei *Trionfi*, nel *Canzoniere*.

E. Bottasso.

GIOVANNI CREMASCHI. — *Stefanardo da Vimercate. Contributo per la storia della cultura in Lombardia nel sec. XIII.* — Milano, Vita e Pensiero, 1950. In-8°, pp. 191 (Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, N. S., XXXII).

Stefanardo da Vimercate era noto fin qui poco più che per il suo *Liber de gestis in civitate Mediolanensi*, poema storico sugli avvenimenti milanesi tra il 1259 e il 1277, di cui, nel 1910, G. Calligaris curò l'edizione critica per i nuovi *Scriptores* muratoriani. Si ignorava che si fosse conservato di lui il poemetto *De controversia hominis et fortune*, che pure era noto aver egli composto. O meglio si riteneva che certo poema di ugual titolo pubblicato da Cipriano Popma a Colonia nel 1570 e attribuito dall'editore ad un Enrico da Milano non meglio identificato, non avesse nulla in comune con l'opera perduta di Stefanardo. Nessun dubbio sorse, e sarebbe del resto difficile farne loro colpa, nella mente dei filologi, come il Francke ed il Walther, che ebbero occasione di occuparsi dell'operetta. Ora il C. ha avuto la fortuna (meritata perchè egli è un ricercatore assai curioso e provveduto) di scoprire nella biblioteca civica di Bergamo una copia trecentesca di una *Controversia* che è sostanzialmente la stessa del Popma, ma che è valsa a metterlo in grado di ricostituire un testo genuino e quindi di rivendicare la paternità di Stefanardo con una serie di considerazioni che mi paiono ineccepibili, togliendo così di mezzo l'ombra inconsistente di quell'Enrico immaginato dall'editore cinquecentesco.

Il poter restituire con certezza un'opera nel suo genere così impegnativa come la *Controversia* al suo vero autore e per di più ad un autore conosciuto, è di notevole importanza tanto per quel che riguarda l'intendimento dell'opera, che viene così tratta dalla bruma delle approssimazioni per entrare nel vivo di una esistenza definibile nei suoi momenti cronologici e spirituali, quanto per ciò che riguarda una valutazione esatta di chi ci ha lasciato altre cose, che dallo scoprimento acquistano una limpidità tutta nuova. Di ciò è stato ben consapevole il C., il quale ha avvertito l'esigenza di riprendere in esame tutta l'attività del verseggiatore. Ne è derivato un volume denso, in cui l'A. cerca di raccogliere e rimeditare tutto quanto l'onesto domenicano scrisse ed operò fino al 1297, anno in cui morì dopo una vita senza grande risonanza, ma pure con bei riconoscimenti e soprattutto con esperienze di dolore che lasciarono tracce durature nel suo carattere di probo religioso, di buon cittadino e di fedele amico di Ottone Visconti (p. 1 sgg.). Amplissimo il capitolo terzo sulla *Controversia* (p. 13 sgg.), di cui l'A. ci fornisce un'ampia

esposizione cercando di fissarne il significato filosofico (Stefanardo è sulle vie della Scolastica matura) e letterario rifacendosi, per meglio afferrarne l'originalità, ai molti scrittori anteriori che, a titolo diverso, si avventurarono in analoghi problemi. Segue un capitolo meno nuovo sul *Liber de gestis* (p. 66 sgg.) e chiude il volume il testo della *Controversia*, per quanto si possa giudicare da una prima lettura, egregiamente condotto.

Il tono di tutta la diligente ricostruzione è forse un po' elogiativo e si desidererebbe un maggior distacco del critico dal suo autore, che appare aureolato di virtù morali e intellettuali che a volte non importano, a volte non appaiono sufficientemente documentate: tra l'antico frate e il giovane biografo si è formata una corrente di simpatia che talora rende difficile distinguere l'uno dall'altro: ma è simpatia sincera e il lettore non se ne adombrerà, piuttosto esprimerà il desiderio che il C., giovandosi dell'esperienza acquisita anche attraverso i suoi studi su Arrigo da Settimello, raccolga il frutto delle sue ampie letture in un saggio sulla « Fortuna » nei secoli XII e XIII, esimendoci così dal ricorrere a quanto si è sin qui mediocremente scritto in proposito: potrà essere un contributo suggestivo, a patto di far la parte dovuta alle letterature volgari e di insistere piuttosto sulla evoluzione del sentimento e del gusto che del pensiero, per il quale disponiamo di testimoni assai più autorizzati dei vari Marbodi, Alani e Gualtieri. G. Vinay.

DANTE ALIGHIERI. — *Monarchia*. Testo, introduz., traduz. e commento a cura di Gustavo Vinay. - In appendice: *Le epistole politiche* tradotte. — Firenze, Sansoni, 1950. In-8° gr., pp. 326.

Da segnalare agli studiosi questa nuova edizione della *Monarchia* curata con intelligenza, con amore da Gustavo Vinay. Il quale ha riprodotto il testo latino della « Società italiana dantesca » curato dal Rostagno, segnalando in nota i rari dissensi. La traduzione a fronte del testo latino vuol essere (scrive modestamente l'A.) un tentativo di andar oltre a quella condotta « con molto impegno e serietà » dal Vianello (Genova, 1921). L'A. ha presente le traduzioni antiche e recenti, compresa l'ultima di A. C. Volpe (Modena, 1946). La nostra impreparazione (rilevata e giustamente dal Nardi) ci dispensa dall'esprimere giudizi sulla interpretazione filologica del testo latino. Ci limitiamo a porre in rilievo i criteri seguiti dall'A. nell'assolvere il suo compito, i concetti fondamentali del pensiero politico

di Dante, i risultati più notevoli, la soluzione di particolari problemi trattati nel commento illustrativo del testo.

Nella meditata *Introduzione* al testo l'A. dichiara che limitò la sua attenzione agli scritti che seguirono il 1921, data del centenario della morte di Dante. Tali scritti se approfondirono e estesero gli aspetti giuridici (Solmi, Ercole, Ruffini) e filosofici (Nardi) del Trattato, non hanno a suo credere contribuito a chiarirne il significato, a spiegare la fede di Dante nella verità della sua dottrina politica. Più che un interesse politico avrebbe mosso Dante nella « Monarchia » la preoccupazione morale di dare un senso alla vita terrestre. « La sua politica è la sua morale, e questa è la sua metafisica ». Ciò doveva staccarlo dai regalisti francesi, difensori di nuove forme di vita politica, dai teologi legati alla tradizione secolare della Chiesa, dalle stesse fonti classiche. Scarse e indirette sono le fonti a cui, secondo l'A., avrebbe attinto Dante nella « Monarchia »: la « Summa contra gentiles » e alcuni commenti aristotelici di S. Tommaso, l'« Etica a Nicomaco », la « Metafisica », Virgilio, Lucano e, per qualche tempo, Livio e Boezio. Notizie e informazioni trasse essenzialmente dalle sue esperienze di vita, dalle discussioni quotidiane, dalla filosofia, dalla fede in Dio e negli uomini.

Con questo criterio l'A. descrive le fasi del pensiero politico di Dante. L'esperienza fiorentina, l'esilio lo convinsero della malvagità e incapacità degli uomini a realizzare il suo ideale di pace e di giustizia, e potè quetarsi nell'ideale agostiniano della Città di Dio; ma l'esempio di Roma, che pace e giustizia realizzò nel mondo, ridestò in lui la speranza in una umanità superiore costruita dagli sforzi degli uomini secondo un disegno e una direzione provvidenziale. Già nel libro IV del « Convivio » (composto negli anni 1306-08) troviamo la duplice tesi della necessità della monarchia universale, della romanità ed esistenza di diritto dell'Impero. La dimostrazione si mantiene sul piano aristotelico-tomistico, non affonda le sue radici nella personalità di Dante, piuttosto assente e oscura, si svolge nei limiti della esperienza italica, non si eleva a esperienza umana. Nelle « Epistole » (1311) rimane il presupposto italico e teologico, ma lo stato d'animo è nuovo; viva in esse l'aderenza agli avvenimenti, illimitata la speranza in un uomo provvidenziale che salverà l'Italia e realizzerà il suo sogno romano. Solo quando l'avventura di Arrigo volge al termine e si risolve in un sicuro insuccesso, sorge in Dante l'idea della « Monarchia », in cui il problema politico dell'epoca è proiettato oltre l'Italia, oltre Arrigo sul piano dell'umanità e dell'ordine universale. La soluzione del problema politico, contemplato « sub specie aeternitatis », ha valore per sè indipendentemente dalla sua attuazione storica immediata. L'attenzione di Dante è oramai rivolta all'idea dell'Impero, alla missione perenne del popolo romano considerato come popolo eletto, al rapporto tra il principio civile e

religioso sul fondamento del fine naturale e soprannaturale dell'uomo e della umanità.

In relazione a questa interpretazione progressiva e realistica del pensiero politico di Dante, culminante nella « Monarchia », l'A. risolve la questione della cronologia del Trattato. Richiamandosi al c. 1, lib. II della « Monarchia », l'A. sostiene che la composizione del Trattato cade tra la primavera del 1312, quando si manifesta l'opposizione dei principi e degli Stati italiani alla politica dell'imperatore, e la morte di Arrigo nell'agosto 1313.

Certamente lodevole è il proposito dell'A. di intendere la « Monarchia » nella integrità, complessità, grandezza della personalità di Dante, nelle vicende laboriose e dolorose della sua vita, in rapporto agli avvenimenti di una età di transizione e di trasformazione politica e sociale. Bisogna però evitare il pericolo di valutare la « Monarchia » col criterio contingente e ristretto della vita e dei tempi di Dante, attenuandone il significato di storia ideale eterna dell'umanità cristiana. Le esperienze di vita e di storia vissute poterono essere di stimolo a scrivere, possono spiegare gli aspetti passionali, soggettivi rilevati dall'A., ma l'idea che informa la « Monarchia » scaturisce da esperienze e finalità morali, da meditazioni filosofiche e teologiche.

Per la retta valutazione del pensiero politico di Dante crediamo necessario porsi da un punto di vista più largo e più alto, riferendolo alla crisi dell'idea stessa dell'Impero, dell'universalismo etico medioevale che, se non soffocava, assorbiva in sè tutti i valori umani. Mentre infatti la Scolastica aveva riaffermato con Aristotele la naturalità della società civile nelle forme e gradi inferiori nell'ambito della società religiosa, l'idea dell'Impero perdeva rilievo in S. Tommaso e doveva sostenersi contro l'universalismo ecclesiastico di Bonifacio VIII, contro il particolarismo nazionale di Filippo il Bello. Tra queste contrastanti direzioni di pensiero politico Dante sorge ultimo a difendere autorevolmente la dignità umana e divina dell'idea imperiale, la sua autonomia, la sua funzione necessaria nell'ordine generale del creato. Con ciò egli elevava i valori umani e civili a significato universale, aventi una loro propria validità e finalità accanto ai valori religiosi.

Crediamo pertanto che lo sviluppo ideologico debba prevalere nella interpretazione del pensiero politico di Dante su quello psicologico e storico. Con o senza esilio, con o senza Arrigo, con o senza l'opposizione dei principi italiani, l'idea imperiale era matura in Dante e andò sistemandosi e allargandosi dal « Convivio » alla « Monarchia ». Il proposito poi di attrarre gli altri alla sua fede, di giustificarla alla luce degli avvenimenti esterni, di presentarla nelle forme e cogli argomenti della mentalità scolastica, la stessa insopprimibile passionalità di Dante, spiegano gli aspetti contingenti delle sue opere politiche.

Perciò, in mancanza di dati concreti, non vediamo la necessità di legare la composizione della « Monarchia » alla venuta e morte di Arrigo, cioè nel breve volgere di un anno. L'avventura di Arrigo era destinata a sicuro insuccesso, nè Dante poteva illudersi di modificare con l'opera sua il corso degli avvenimenti. Non per ciò fu scossa la sua fede nella verità della dottrina, e per essa scrisse trasformandosi in apostolo di pace e di giustizia nel mondo. Nel 1° capo del libro I della « Monarchia », il distacco di Dante dai tempi è implicito nella dichiarazione di scrivere per i posteri, e accentua il dovere di ciascuno di contribuire al progresso della società a cui deve la sua formazione. La citazione del *Paradiso* nel I libro costituisce pur sempre un ostacolo alla tesi dell'A. Il quale del resto dichiara che la questione della data è tutt'altro che chiusa colla sua ipotesi e comunque concorda con quelli che considerano la « Monarchia » l'opera conclusiva e definitiva del pensiero politico di Dante.

In corrispondenza alla triplice tesi che forma oggetto della « Monarchia », l'A. pone in rilievo nella *Introd.* i tre fondamentali concetti della « humana civilitas », della « romanitas », della « reverentia ».

Col termine di « humana civilitas », Dante esprimeva secondo l'A. il senso vivo dell'unità e universalità dello spirito, e lo espresse con un tono di convinzione che va oltre le premesse scolastiche da cui move, così da far pensare a influenze averroistiche. Senonchè l'unità e universalita dello spirito intellettivo (solo subordinatamente pratico) è solo formale e si attua in ogni momento nella molteplicità concreta degli individui partecipi alla sua stessa vita intellettiva. Il rapporto tra umanità e individuo è il rapporto tra il genere e la specie, tra il tutto unico formalmente e le forme concrete di vita. E poichè l'individuo si adegua alla spiritualità del genere associandosi co' suoi simili, formando con essi comunità aventi fine, estensione, perfezione diversa, così l'« unum » del genere esprime la totalità degli individui, la loro finalità e perfezione ultima nell'ordine temporale.

Nel Commento ai primi capi del lib. I l'A. rileva che nell'uso della parola « civilitas » il pensiero di Dante passando dal « Convivio » alla « Monarchia » oscilla (p. 14) tra il concetto di società come aggregazione di esseri socievoli e il concetto di civiltà come insieme di determinate qualità e virtù tipiche della società perfetta. Data l'indistinzione dei due significati, il termine di « civilitas » resterebbe di fatto, secondo l'A., intraducibile. A noi pare che l'importante è fissarne il significato nella « Monarchia », nella quale appare come concetto fondamentale. Ora nella « Monarchia » il termine di civiltà è inseparabile da quello di *humanitas* e questa ha valore non solo di unità formale, ma di unità reale con fine specifico suo proprio, che Dante esprime sinteticamente col termine di *civilitas*.

Che l'*humanitas* sia per Dante un concetto concreto e reale risulta da ciò che essa è un momento dell'ordine universale, trascende e

integra le forme associative inferiori che in grado diverso attuano i destini umani. Come tutte le cose create l'umanità ha un fine adeguato alla sua essenza. Tale fine è l'esplicazione dell'integra natura umana, è riduzione in atto di tutta la potenza dell'intelletto possibile, prima nella speculazione poi nell'azione. L'intelletto possibile rivela intera la sua perfezione non nell'individuo, non nella famiglia, nella città, nel regno, ma nella umana società. Perciò noi incliniamo sempre a credere che, almeno nella « Monarchia », il fine assegnato all'individuo e alle particolari comunità non solo quantitativamente, ma è qualitativamente diverso. Il fine è sempre e per tutte le forme associative intellettualistico, ma attuandosi gerarchicamente acquista non solo in estensione, ma in perfezione. La visione parziale del vero integrandosi attraverso l'opera collettiva acquista valore e tende a quel fine dei fini che è la *civilitas*. Impedimento a Dante, e in genere al Medioevo, di pervenire a una vera e propria concezione organica della umanità, fu che il principio da cui l'umanità trae vita e valore non è intrinseco, ma estrinseco, sorge dal fine che la trascende ed è posto da Dio. Perciò la realtà della vita associata nelle sue diverse forme è in ragione del fine che è chiamata ad assolvere. Per questo motivo l'umanità deve avere un proprio reggimento civile nel triplice intento di mantenere la pace, la giustizia, la libertà.

Che l'imperatore dantesco sia « un uomo come tutti gli altri », una persona viva e reale, non un modello astratto, un simbolo vuoto, devesi ammettere con l'A. Sorge il dubbio che egli intenda la funzione dell'imperatore non solo in senso « ministeriale », ma demiurgico. Non crediamo che l'imperatore sia « il segno vivente di una unità che non esiste prima di lui », che per opera sua una moltitudine informe, disgregata, discorde acquisti vita, direzione, coscienza del proprio essere, cessando di costituire « una somma aritmetica di uomini ». Ciò che dà unità, direzione al genere umano è il fine a cui Dio lo predispone. Di questo fine l'imperatore è solo l'interprete, l'organo di esecuzione. Il suo compito consiste nel garantire le condizioni esteriori per le quali è possibile all'umanità attuare la felicità terrestre. D'altra parte nel primo libro della « Monarchia » Dante si proponeva di dimostrare la necessità ideale della monarchia universale, astraendo dalla persona in cui si concreta nel tempo. Che l'idea fosse anche realtà, ciò rispondeva al realismo conoscitivo aristotelico-tomistico a cui Dante aderiva.

Il contrasto tra la verità logica, ideale e la realtà storica di fatto potè veramente far apparire ai più dei lettori della « Monarchia » l'idea imperiale come un sogno vuoto, come una utopia. Tale idea Dante proclamava quando l'universalismo politico era in via di esaurimento. Le aspirazioni di pace, di giustizia dovevano realizzarsi in forme di vita politica nuove, in contrasto con quella gerarchia di ordini, di sovranità, di fini, con quella unità del genere umano

che erano il presupposto della sua fede politica. Ciò che secondo l'A. salva Dante e la sua concezione politica è l'attualità perenne del suo ottimismo razionalistico. Interpretiamo il pensiero dell'A. nel senso che l'aspirazione della umanità alla sua unità e perfezione ultima, a una organizzazione universalistica è destinata a risorgere perennemente contro il particolarismo sociale e politico, fonte di guerre, di ingiustizia, di servitù. Dante avrebbe segnato all'umanità dolorante la meta razionale del suo pellegrinaggio terrestre in armonia coll'ordine dell'universo; ad un tempo avrebbe mostrato la via per raggiungerla: la fiducia in noi, la fede nella perfettibilità umana, la certezza del trionfo finale del vero e del bene.

La romanità non è che l'idea della monarchia universale attuata nel tempo per la virtù e l'opera del popolo romano. Il quale ha compiuto tale missione per disegno imperscrutabile della Provvidenza. La coincidenza della nascita dell'Impero e di quella di Cristo ne è la dimostrazione visibile e costituisce il centro ideale del libro secondo. A intenderlo nel suo vero significato occorre secondo l'A. chiarire il rapporto Provvidenza-storia in Dante. Il popolo romano non fu strumento cieco nelle mani di Dio: esso ha operato per merito e virtù propria, ma secondo una legge che lo trascende e che gli fu di guida. La Provvidenza è una forza dello spirito umano; è immanente alla storia come l'universale all'individuale. In base a questa concezione della storia Dante ha risolto storicamente il problema dell'Impero. Limite a questa concezione della storia è, secondo l'A. di non esser aperta verso l'avvenire, di conchiudersi con Augusto, di esaurirsi nella conservazione e difesa dell'impero romano. La fede del primo libro nella monarchia universale si completa nel secondo libro con la fede nella vitalità perenne della romanità.

Si può aggiungere che Dante si rappresentò il popolo romano come il popolo eletto da Dio ai fini naturali e umani, quasi in contrapposto al popolo ebreo preordinato ai fini sovrannaturali. In Dante culmina il moto di reazione all'agostinismo politico da un lato, al curialismo dall'altro. Entrambi significavano anti-romanità. L'anti-agostinismo irriducibile di Dante si rivela anche per l'A. nell'esaltazione delle virtù romane, nel riconoscimento alla città terrena di una sua intrinseca suprema dignità, nella contrapposizione degli eroi di Roma a quelli di Cristo e in notevoli punti dottrinali (Cfr. *Commento* p. 108, 134, 138, 140).

La vocazione dei romani al dominio universale non è solo giustificata dalle virtù e dalle conquiste militari ai fini della pace, ma anche dal meraviglioso edificio giuridico da essi costruito a difesa della pace. Questo secondo aspetto della romanità di Dante non ha rilievo nella « Introduzione » nè come elemento costitutivo della « humana civilitas », nè come condizione essenziale della legittimità

dell'impero. Troviamo piuttosto nel « Commento » un minor apprezzamento dei risultati a cui pervennero valorosi giuristi nelle loro laboriose e originali ricerche (Chiappelli, Chiaudano, Solmi, Ruffini, Ercole), mentre è accentuata l'impreparazione giuridica di Dante, la sua avversione costitutiva verso i giuristi del tempo (p. 130-32; 176-77). Che Dante non fosse un tecnico del diritto, che del giurista non ebbe nè la *forma mentis* nè la conoscenza specifica, si può senz'altro ammettere. Ma il problema deve porsi su altre basi, se cioè Dante considerò il diritto romano come connaturato all'idea imperiale, se tale diritto per il suo valore e significato intrinseco poteva legittimare la monarchia universale e ne condivideva le sorti. Per Dante non era dubbio che la perfezione raggiunta dai romani nella costruzione dei loro diritti era preordinata da Dio ai fini della monarchia universale. E potè insorgere contro i giuristi « presuntuosi » che non penetrano lo spirito delle leggi, la loro razionalità profonda, stanno alla lettera e sostengono tesi interessate e sofistiche. L'atteggiamento di Dante non è quello del giurista, ma del filosofo del diritto. Egli stesso dichiara (p. 133) che non trasse la definizione del diritto dal *Digesto*, ove il diritto è solo descritto a uso pratico, ma rifacendosi ai principii teologici e filosofici, dei quali la giurisprudenza romana fu la espressione storica. La dottrina del diritto abbozzata nel secondo libro della « Monarchia », se nelle premesse è scolastica, nelle sue finalità è romana e civile, perchè reggere l'umanità con giustizia è compito essenziale dell'imperatore romano.

Il diritto per Dante non è solo dell'uomo e della società umana, ma è di Dio e della natura. Come il bene il diritto (p. 115) esiste primamente nella mente di Dio ed è da Dio voluto. Quanto Dio vuole si attui in seno alla società umana deve considerarsi « pro vero atque sincero jure ». Prima ancora che nelle società umane, il diritto si dispiega nell'ordine naturale. In natura tutto è proporzione, misura, armonia, tutto vi è distribuito secondo la capacità e la funzione di ogni singolo essere in rapporto al tutto. L'ordine naturale è essenzialmente ordine giuridico. Come nella natura, nella società umana il diritto si manifesta come « proporzione » e la giustizia come « rettitudine ». Fine del diritto è il bene della comunità. Le leggi che non sono rivolte all'utilità di coloro che devono osservarle non sono vere leggi. Il fine comune si attua per gradi, per associazioni e fini intermedi, ognuno dei quali è predisposto per l'attuazione del bene di tutto il genere umano. Il cui fine si realizza non per l'azione di un uomo solo, ma per l'azione di molti uomini differenziati, che associandosi e organizzandosi secondo le attitudini e le funzioni di ciascuno, si integrano e si perfezionano. Dante, formulando questa dottrina della giustizia nel II libro della « Monarchia », mirò a dimostrare che ai romani spetta « de jure » la dignità imperiale oltre che per la virtù delle armi, per l'eccellenza del loro diritto.

Sollevando l'impero al piano provvidenziale e universale, Dante lo sottraeva alla autorità, alla interferenza della chiesa, alla necessità di una investitura ecclesiastica. Si può ammettere con l'A. che il problema della parità, della coordinazione dei poteri non costituisca il fulcro centrale del terzo libro della « Monarchia », ma non crediamo che esso rappresenti solo una concessione di Dante alla contingente controversia guelfo-franco-ghibellina. Dopo la bolla di Bonifacio VIII e l'atteggiamento del Papato nei riguardi dell'imperatore e degli Stati nazionali in formazione, il problema dei rapporti tra i due supremi poteri aveva assunto un significato che andava oltre le lotte intestine dei Comuni. Era in pericolo l'idea umana universalistica dello Stato, il problema della sua indipendenza di fronte a un potere rivale che voleva farlo servire ai suoi fini non sempre spirituali. Tutto il Trattato gravita intorno a questo problema. Per noi il terzo libro è lo sviluppo logico dei principii posti nel primo, qui nuovamente invocati a conferma dell'indipendenza dell'impero rispetto alla chiesa.

Contrariamente a quanto inclina a credere l'A., troviamo anche nel libro III una idea centrale da cui è derivata la necessità di due poteri direttivi indipendenti. Ritorna come verità irrefragabile il principio stabilito nel primo libro che Dio vuole il fine della natura e quindi dell'uomo (p. 198). Il quale unico tra gli esseri è termine medio fra le cose corruttibili e incorruttibili e come tale partecipa della natura delle une e delle altre (p. 281) e ha finalità diverse in corrispondenza alla duplice natura. Fine della natura corporea è la felicità terrestre, che è realizzazione graduale della verità e del bene; fine della natura spirituale è la felicità celeste o la visione di Dio. Filosofia e teologia forniscono rispettivamente i mezzi per attuare la duplice felicità. Senonchè il raggiungimento del fine umano, alla cui attuazione devono concorrere tutti gli uomini attraverso forme di associazione sempre più alte ed estese, non è possibile se la libertà e la pace sono ostacolate e turbate dalla corrotta natura dell'uomo, dalla « cupiditas ». Donde la necessità di un « curator orbis », dell'imperatore romano. La originaria e persistente corruzione della natura umana nella duplice direzione temporale e spirituale giustifica la esistenza dei due poteri non tanto per raggiungere i fini intermedi, ma i fini ultimi riguardanti l'umanità nella sua totalità (p. 285). Osserva l'A. che il terzo libro non serve neppure a chiarire la posizione e la funzione della chiesa quali Dante se le figurava tra il '12 e il '13. Senonchè egli nella « Monarchia » si proponeva soprattutto di rilevare la impotenza della chiesa a frenare l'egoismo, a guidare l'uomo nel suo sforzo per raggiungere la felicità terrestre.

Rimane e fondamentale, come bene ha rilevato l'A., il concetto di « reverentia » per definire il rapporto tra l'impero e la chiesa. Tale concetto non implica nè subordinazione, nè separazione: è l'atteggia-

mento di rispetto verso chi guida l'umanità alla beatitudine celeste, alla Città di Dio (p. 288). « L'espressione, scrive l'A. a conclusione della sua interpretazione della ' Monarchia ', riassume meglio di qualsiasi altra l'alto cattolicesimo di Dante, che è fatto al tempo stesso di nettissimo distacco e di adesione senza riserve all'istituto storico della Chiesa Romana ».

Il libro terzo della « Monarchia » permette, secondo noi, di far luce sulla dibattuta questione della naturalità dell'impero. L'A. in una lunga nota (p. 216-19) riassume le discordanti opinioni. Le difficoltà, osserva l'A., sorgono da ciò che mentre nella pubblicistica aristotelico-tomistica la naturalità dello stato e implicitamente dell'impero era un assioma, Dante nel terzo libro della « Monarchia » (p. 216) parla dell'impero e implicitamente delle comunità minori come conseguenza della caduta originaria, come rimedio alla « infirmitas peccati », ció che porterebbe a negare la naturalità dell'impero. Se questo prima del peccato è naturalmente imposto dal fine che Dio e la natura pongono all'uomo, dopo il peccato l'impero non cessa di essere istituto naturale, ma deve ricorrere per realizzare la sua missione naturale e divina a mezzi correttivi, coercitivi contro le volontà corrotte e ribelli. A questa tesi del Parodi, del Barbi aderisce l'A. con nuovo argomento. La tesi dell'impero « remedium peccati » e quindi innaturale trovasi solo nel terzo libro e vi si trova perchè in esso Dante ha presente non il concetto ideale dell'impero (« rispetto al quale soltanto ha senso il problema della naturalità »), ma l'impero storico, cioè le forme concrete che l'idea dell'impero assume in rapporto alla corruzione umana.

La distinzione tra impero astratto e concreto non ci sembra rispondere al pensiero di Dante, il quale fonda la necessità dell'impero anche nel terzo libro sugli insegnamenti della filosofia e su argomenti razionali che non contrastano, ma presuppongono i principii posti nel libro primo. Si può ammettere la naturalità dell'impero secondo noi solo se riferita alla natura dell'uomo corrotto, che era poi quella aristotelico-tomistica. Anche l'impero, osserva il Nardi, nelle condizioni di natura corrotta diventa in qualche maniera, naturale. Ma non di questa naturalità si tratta secondo l'A., ma della naturalità inerente alla natura originaria dell'uomo, anteriore al peccato. Anche nello stato originario l'impero sarebbe necessario per le naturali insufficienze della natura corporea dell'uomo, non dipendenti dal peccato, ma da questo aggravate.

A noi sembra che gli ordinamenti politici siano superflui per l'umanità non corrotta, che opera col dono gratuito della « justitia originalis », mentre diventano necessari e in nuovo senso naturali per l'« infirmitas peccati ». Come senza il peccato non era necessaria la Redenzione e la guida della chiesa per i fini spirituali, così senza il peccato non era necessario l'impero per guidare l'uomo alla felicità

terrestre. Portare la questione della esistenza dell'impero nello stato di natura originario è complicarla e, ci sembra, andar fuori del pensiero politico di Dante, che tale questione non si propose.

Un'ultima osservazione. Alla nota 11 al c. 3 del libro III della « Monarchia » l'A. afferma che l'identificazione fatta dal Ruffini nella persona di Matteo d'Acquasparta del decretalista innominato, avversario della tesi politica di Dante, non regge, e sembra preferire l'opinione del Torraca, che identifica quel decretalista petulante « con un qualunque lettore, espositore delle Decretali ». L'ipotesi del Ruffini sostenuta con tanta competenza giuridica, con tanto scrupolo storico, meritava maggior considerazione da parte di chi non intese farne oggetto di particolare ricerca. Il Ruffini è di quelli che hanno piena coscienza del pericolo inerente alla tendenza di risolvere giuridicamente questioni che, come quelle poste da Dante nella « Monarchia », devono risolversi con metodo e criteri teologici e filosofici. Anche il Ruffini riconosce che Dante non fu giurista, non ebbe familiare la tecnica e sistematica giuridica, ebbe in dispregio il formalismo giuridico pur avendo vivo il senso delle conseguenze politiche che nelle formole e dottrine giuridiche del suo tempo si celavano. Ciò premesso, siamo sempre convinti che la ricerca del Ruffini è quanto di meglio sia stato fatto sull'argomento e che non è impresa facile scuotere la solidità di quella che egli nella sua modestia, nel suo vivo senso della relatività storica presenta come una ipotesi. Dall'indagine del Ruffini l'A. poteva trarre nuova autorevole conferma della sua tesi tendente a considerare il terzo libro della « Monarchia » come scritto polemico inteso a effetti pratici. Su di che noi abbiamo fatto qualche riserva.

Le nostre osservazioni non intendono diminuire il valore di questa edizione, ma di rilevarne gli aspetti nuovi che aprono l'adito a nuove feconde ricerche e discussioni. Essa incontrerà largo favore tra gli studiosi, i quali vi troveranno oltre all'accurata intelligente traduzione, note e commenti copiosissimi, le fonti teologiche e filosofiche del pensiero di Dante, una scelta letteratura, le più autorevoli interpretazioni dei problemi, dei dubbi sollevati dallo storico Trattato.

G. Solari.

WERNER P. FRIEDERICH. — *Dante's Fame Abroad. 1350-1850.* The Influence of D. A. on the Poets and Scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland and the United States. — Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950. In-8°, pp. 583.

Il volume di A. La Piana, *Dante's American Pilgrimage* (New Haven, 1948, in-8°, pp. xv-310), su cui si può vedere il nostro resoconto in *Studi danteschi* (vol. XXIX, 1950, pp. 215-221), è l'opera d'insieme più vasta e profonda, circa la fortuna di Dante, che sia stata pubblicata in questo immediato dopoguerra. Ora, a breve distanza dall'opera di A. La Piana, Werner P. Friederich pubblica un grosso volume sulla fortuna di Dante dal trecento all'ottocento non solo negli Stati Uniti, ma in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania e Svizzera: opera ricca varia ed agile, vorremmo dire, nonostante le 583 pagine di testo. Il Fr. si dimostra padrone assoluto della materia: la sua personalità si proietta entro le varie questioni di ricerca e di studio con una chiara visione di quello che significa ed è la tradizione e l'influenza di Dante in poeti e letterati dei vari paesi. Il filo della trattazione poteva benissimo intricarsi e annodarsi su problemi e rapporti, in riferimenti e richiami di struttura o in generiche evocazioni di temi e di atmosfere o in vari sfoggi di cultura storica e bibliografica, eppure questo non accade; la linea dell'opera rimane sempre tesa, lucidissimo il discorso del critico, vigilata e sobria l'esposizione. E questo è un gran merito del critico; ma non è il solo. Notiamo infatti nell'opera sua per quella particolare ansia della ricerca, quella attenzione minuta e costante allo svolgimento e all'affermarsi di una opera d'arte nel tempo, quel metodo d'indagine storica che mette in luce rapporti, ma non li escogita, studia e appunta le relazioni, ma non le determina o le costringe entro schemi dottrinali e astratti. L'impoverimento della ricerca critica su Dante era stato notato da molti e da tempo. Ma gioverà forse ricordare quello che il Maggini, critico tanto aperto quanto profondo, in una sua rassegna dantesca in questo *Giornale*, **100** (1932), pp. 294-305, notava: « In molti dei nuovi critici si avverte come un senso di disorientamento, un vagare per strane ipotesi, con una smania di simbolismo a cui hanno contribuito le teorie del Valli, troppo facilmente accettate. Fa meraviglia il vedere come, dietro a quell'esempio, molti studiosi, invece di ragionare e dimostrare, vadano fantasticando e affermando. È usato sempre; ma ora forse più di prima, per desiderio di novità ». Il Maggini, è vero, scriveva venti anni fa e si riferiva a determinate opere, che in quella rassegna figurano, ma non per questo il suo appunto e disappunto è meno

significativo. Si andava trascurando la voce di Dante e intorno ad essa veniva a trionfare troppo spesso il secentismo retorico dei criticuzzi. Per questo motivo l'opera del Fr. portando Dante, il suo pensiero e la sua poesia, in contatto con le idee degli altri popoli e di altre menti sovrane, allarga il respiro critico e in quella così varia e sorprendente storia fa rifluire una linfa nuova e generosa. Dante diventa così veramente, di là d'ogni accaparramento ideologico o critico, poeta di tutti i popoli e la sua voce risuona, lungo i secoli, larga possente e umana sempre.

La ricerca del Fr. è stata invero preceduta da altre, ma essa con lui acquista agile e organica compostezza. Nella Introduzione si chiariscono le differenze e i rapporti con le opere precedenti, e sarà utile presentarla in veste italiana al lettore italiano: « Dei quattro libri che si occupano del problema della fama di Dante all'estero, i brevi capitoli di E. H. Plumptre (*Estimates, Contemporary and Later*), nel secondo volume della sua traduzione della « D. C. » e del « Canzoniere » sono di gran lunga i migliori. Si occupano solo dei più alti punti della fama di Dante in Inghilterra, Francia, Germania e America; sfortunatamente sono molto e troppo corti, essendo contenuti in 75 pagine scarse.

Il libriccino tascabile di Hermann Oelsner, *The Influence of Dante on modern Thought*, sebbene potenzialmente un eccellente lavoro, è anch'esso una delusione, perchè è molto corto e troppo soggettivo. Le sue 120 pagine contengono un solo e interminabile capitolo pieno di un vigoroso pensiero, ma poco chiaramente ordinato. La discussione delle opere e delle idee di Dante occupa troppo spazio, e per conseguenza Oelsner, in meno di venti pagine, può fare solo brevissime allusioni all'influenza dantesca nella letteratura europea (specialmente del XIX secolo) e sull'arte, musica europea, e sul pensiero politico e religioso.

La fama di Arturo Farinelli, il più grande rappresentante della letteratura comparata riguardo a Dante, si basa sul suo *Dante e la Francia*, non si può basarla sul suo saggio *Dante in Spagna, Francia, Germania, Inghilterra*, dato che il Farinelli, in quest'opera, dopo un breve saggio d'introduzione, « Riflessi di Dante nei secoli », ristampa solo, in veste magari più elaborata, articoli di riviste e libri e saggi già precedentemente pubblicati. Riguardo alla Spagna egli si stacca dal Sanvisenti per tracciare le sue impressioni della fama di Dante in Spagna; ed è il migliore dei suoi saggi. Il capitolo sulla Francia è in parte polemico e fa poche nuove osservazioni da aggiungere, se e quando una nuova edizione del suo *Dante e la Francia* fosse necessaria. Le pagine su Dante in Inghilterra sono solo una ristampa amplificata di una precedente rassegna dell'opera fondamentalmente importante di Toynbee, su questo soggetto, mentre l'ultimo capitolo su Dante in Germania combina il piacere di un suo eccellente

scritto stampato anni fa a Milano, su *Dante e Goethe*, con una critica del libro di Sulger-Gebing sullo stesso soggetto. La nostra delusione, per questo modo di procedere, s'accresce pel fatto che il Farinelli, riguardo la Spagna, discute solo del XV secolo, e riguardo alla Germania, solo dell'età di Goethe. Sebbene queste due età rappresentino il culmine della fama di Dante in questi due paesi, parecchie pagine si sarebbero potute aggiungere in periodi meno importanti dell'influenza di Dante, per ottenere quello che sembra promettere il titolo piuttosto complessivo di questo voluminoso libro.

Nè il bel libo di Marco Besso, *La fortuna di Dante fuori d'Italia*, mantiene quello che il titolo sembra promettere. È in primo luogo lo squisito lavoro di un *printer*, più che di uno studioso, perchè riproduce, fra settanta eccellenti illustrazioni, frammenti di esempi di traduzioni della Preghiera di Dio nel Purgatorio (XI, 1-24) in latino, spagnolo, francese, inglese, tedesco, russo, boemo, svedese, greco, cinese, etiopico. In rapporto alla larghezza di questi esempi di traduzione, i capitoli d'introduzione, di un'ottantina di pagine stampate a mezzo e adorne, sono troppo brevi e generali. Si accentrano nei traduttori e negli studiosi, ma non toccano affatto l'influenza di Dante nella poesia europea. Il desiderio del bibliofilo di includere artisti e illustrazioni il più abbondantemente possibile, e l'orgoglio italiano di puntare ad una vasta e non specifica influenza di Dante che si estende dal Portogallo alla Polonia, al Giappone, hanno per di più viziato il valore dei pochi appigli che dava agli studiosi. La sua bibliografia e il suo materiale puramente statistico è veramente notevole.

Parlando in generale possiamo stabilire che la letteratura inglese ha in maggiore evidenza un più o meno continuo studio e apprezzamento di Dante — come è provato dai nomi di Chaucer, Milton e Shelley. La Francia è una *poor second*, sebbene l'italiano giungesse a qualche fama prima del 1550 e dopo il 1800, rimase completamente inapprezzato dalle generazioni da Ronsard a Voltaire. In Germania si conosceva, prima del 1750, più il polemico antipapista che il poeta; in Dante, più tardi, però i tedeschi da A. W. Schlegel a Stefan George non si stancarono mai di diffonderlo in patria e fuori. La Spagna rappresenta il più strano quadro del primo e maggiore entusiasmo per la D. C. nel secolo XV, più tardi però, ad eccezione di Quevedo, Dante fu completamente dimenticato, e nemmeno il grande risorgimento romantico di tutti i suoi ideali, sembra aver evocato un eco dai suoi compagni latini e cattolici della penisola iberica. L'interesse svizzero per Dante si estende dalla prima edizione del *De Monarchia* nel 1559, a Bodmer, Burckhardt e Scartazzini; specie gli svizzeri all'estero (Fuseli, Merian, M.me de Staël, Sismondi, Sulger-Gebing) hanno contribuito molto ad aumentare la sua fama. L'amore

americano di Dante arrivò all'apice sotto Longfellow, Lowell, Norton; solo il primo però interessa la nostra ricerca ».

Le annotazioni introduttive, necessariamente generiche e dommatiche, vengono poi allargate ed esemplificate nelle parti dedicate alle singole letterature, precedute da osservazioni critiche sullo stato degli studi e sulle ricerche che in tal senso furono o sono avviate nei vari paesi.

La Spagna, primo capitolo dell'opera, specialmente per la Catalogna e la Castiglia del XV secolo, ha avuto due valenti critici, Amador de los Ríos e Vidal y Valenciano, che hanno studiato l'influenza di Dante in quel tempo; dopo, Ménendez y Pelayo nella sua opera *Antología de poetas liricos castellanos* confermò la opinione dei precedenti e accertò un'influenza reale e considerevole di Dante in Castiglia. Per la letteratura catalana grande merito spetta a Mila'y Fontanals; e a questo, per altri aspetti, possono aggiungersi il Savy-Lopez e il Sanvisenti, il quale ultimo rilevò più largo e duraturo essere stato l'influsso del Petrarca che di Dante. Anche il Post, a parte le sue ragioni polemiche contro Amador de los Ríos e il Sanvisenti, pose in rilievo l'influenza della D. C. nei poeti catalani. Posizione dominante ha tra costoro, a parte i minori Hutton e Giannini, Arturo Farinelli. Ma tutti questi critici giungono col loro esame (tolti Amezúa, Giannini e De Lollis le cui indagini sul XVII, XVIII e XIX secolo sono tuttavia troppo ristrette) al 1500. Di qui la novità, anche, della ricerca del Fr. che si spinge fino alla metà dell'ottocento. Stabilita così la parte documentaria si passa poi alla rassegna dei nomi e delle opere (Catalogna: Metge, Febrer, Marche e Rocaberti; Andalusia e Castiglia: Imperial, Baena e Villena, Santillana, Mena, ecc.; dopo il 1500: Villegas, Díaz, Herrera, Cervantes, Quevedo, neoclassicismo e romanticismo). Ma l'influenza di Dante nel tempo è vista entro un'opportuna ambientazione storica e culturale. Si pongono in rilievo, ad esempio, le relazioni religiose, politiche, commerciali tra l'Italia e la Spagna (a risalire fino alla vecchia e leale alleanza tra la Sicilia e Napoli e la casa d'Aragona, il sempre più intenso commercio della Catalogna colle città italiane, il crescente numero di studenti spagnoli che andavano a studiare nelle università italiane e anche prima di Nebrija la stretta relazione tra umanesimo spagnolo e italiano). Naturalmente in queste relazioni intervenivano o ad esse vanno aggiunte anche quelle francesi che il nostro critico individua chiaramente, come gli stretti contatti tra la Provenza Navarra Catalogna, l'influsso dei pellegrini francesi che andavano a Compostela, la fama della *Chansons de geste* e poi il *Roman de la Rose* particolarmente, che servì da modello ai poeti lirici, prima ancora che la D. C. fosse conosciuta.

Sullo schema del saggio su Dante in Spagna sono modellate le altre parti, che noi, ora, rapidamente cercheremo di sunteggiare.

Per la Francia le opere di Farinelli, Hauvette, Oelsner, Counson, sempre entro certi limiti, possono dare un chiaro avvio. Ma, eccezion fatta di Cristina di Pisan e Margherita di Navarra, i francesi fecero poco caso a Dante. « Il Rinascimento francese poteva apprezzare i messaggi dettati da Petrarca, Ariosto e Castiglione, ma Dante è, con molta ragione, considerato più medievale che moderno. Il classicismo francese è profondamente imbevuto delle idee di razionalismo e *verisimilitude* per sentire altro se non ironia per le visioni irrazionali dell'italiano. Anche la violenta opposizione politica di Dante alla Francia medioevale gli alienò per i secoli futuri ammiratori potenziali; nè la sua glorificazione di Carlo Martello e di Bernard di Claivaux poteva loro far dimenticare l'episodio di Ugo Capeto, che il fiero ghibellino chiamò sdegnosamente un figlio di un macellaio parigino. Dopo il lavoro di propaganda fatto dal Rivarol e M.me de Staël, solo i romantici francesi infine sperimentarono un completo rivolgimento di pensiero ».

La prima questione che ci si presenta è se Dante sia stato o no in Francia. A tal uopo il Fr. pur agilmente manovrando tutta la letteratura sull'argomento (dagli antichi Giovanni Villani, Boccaccio, Giovanni da Serravalle, ai moderni Farinelli, Counson, Mignon e De Nolhac, il quale ultimo invece sostiene che Dante andò all'estero e che testimonianze così importanti come quella del Boccaccio non possono essere scartate dai critici moderni), non giunge a sue considerazioni (e non se lo proponeva) e lascia sospesa la conclusione. Poi Dante è visto dalle prime età fino all'ottocento, attraverso poeti letterati e critici da Cristina di Pisan, Margherita di Navarra, Ronsard e Montaigne, a Voltaire, Rivarol e il romanticismo. In questa età il panorama s'allarga enormemente, il discorso critico s'accende di toni e di risonanze e i riscontri divengono notevolissimi: si va da Ginguené, Chateaubriand, De Vigny, De Musset al Gautier, all'Ozanam, al Lamartine, all'Hugo, ecc. per poi segnare il decadere dell'entusiasmo poetico e del culto di Dante accanto all'esaurirsi del romanticismo. « I realisti avevano poco in comune colla D. C. (a parte il suggerimento dato al titolo dell'opera di Balzac) e i semidei esteri che prima avevano ispirato gli esaltati poeti romantici venivano ora criticati e giudicati piuttosto freddamente. Nei loro rapidi saggi sul problema della fama di Dante in Francia, nè Hazard nè Mignon hanno molto da dire nel periodo dopo Lamennais, e Mignon ammette che l'ammirazione francese per Dante in tutti i tempi era, più che una regola, l'eccezione ». E in verità Flaubert dirà dell'Inferno: « Cette œuvre a été faite pour un temps et non pour tous les temps », e Baudelaire, per la breve e ignobile parte data a Beatrice nelle *Fleurs du mal*, indica che « l'idealismo dell'età romantica era ormai passato ».

Per Dante in Inghilterra si prendono le mosse dall'ottimo saggio di Kuhns e dall'opera ampia e vasta come profonda e sicura del

Toynbee. I due storici possono considerarsi veramente come « autorità assolute in questo campo; i critici posteriori — come il Renzulli, in generale poco soddisfacente — poterono aggiungere poco a quello che questi due volumi avevano stabilito. Vari critici hanno studiato profondamente il problema dell'influenza di Dante su un particolare periodo o figura: così Rambeau e Lowes riguardo a Chaucer, Herford e Suor Margherita Teresa Kelly per Milton, miss Scudder e Ackermann per Shelley. Molto lavoro resta da fare sulla letteratura moderna inglese; Toynbee si ferma alla morte di Cary (1844); Kuhns s'arresta con Browning e Tennyson, Renzulli aggiunge poche parole su Swinburne, Wilde, Philips e Hardy ». L'avvio allo svolgimento e alla esemplificazione anche qui, come per la Francia, è preso dall'esame delle opinioni critiche circa il viaggio compiuto da Dante in Inghilterra e la sua sosta a Oxford (favorevoli a questa opinione particolarmente sono il Plumptre, che addirittura ne determina il tempo tra il matrimonio di Beatrice e la battaglia di Campaldino, e il Glasdtone, che, attenendosi alla biografia del Boccaccio, sostiene essere avvenuta la visita di Dante durante gli anni dell'esilio). Testi ed autori sono passati in rassegna e ogni voce, senza mai il ricalco dell'insistenza programmatica, che ha rispettato o sentito l'aura di Dante, è raccolta, riportata, esaminata. Da Chaucer a Shakespeare, Milton, Pope, Cary, Wordsworth, Byron, Shelley, Hunt, Carlyle, Tennyson, per citare solo alcuni, è un ampio panorama delle letteratura inglese che si riannoda e si riconosce in Dante. Nè è dimenticata l'opera di italiani all'estero e di esuli, che hanno avuto anche una loro particolare importanza nel ravvivare e orientare gli studi danteschi inglesi: basta, a tal riguardo, citare i nomi di Baretti, Foscolo, G. Rossetti.

Dalla Inghilterra si passa alla Germania. Nella rassegna che si compie non mancano di tanto in tanto accenni alle particolari interpretazioni a cui Dante è stato sottoposto durante le varie età e specie nel XIX e XX secolo. Il volume *Dante und Deutschland* di Schulenburg è un esempio; in esso, oltre lo studio e le opere di Dante, l'A. si ferma sul *De Monarchia* e in particolare sull'idea imperiale tedesca dal XIV al XX secolo. Ma l'indicazione di altri studi quali quelli del Sulger-Gebing e dello Scartazzini, *Protestant clergyman*, possono orientare validamente in questo particolare esame. Il volume di questo ultimo, *Dante in Germania*, ch'è del 1881, è ancora in piedi e utilissimo. Limitati ma seri altri lavori quali quelli di Gabetti, Paur, a cui si rapporta fedelmente il Merbach (qui invero si parla di plagio), Koch, ecc. Per Dante-Goethe, uno dei capitoli più vasti in ogni bibliografia (cfr. il nostro saggio in *Italia che scrive*, XXXIII, 1950, pp. 12-13) si possono vedere il Sulger-Gebing, Farinelli, Pochhammer, Daffner. Per la fortuna di Dante dopo Goethe e tutto l'ottocento utile è sempre il Farinelli, come anche il Plumptre ed altri.

Impegnative in questa rassegna sono le pagine su A. W. Schlegel, Witte, Philaletes, Goethe, Wagner, con cui si chiude l'esame.

Gli ultimi due capitoli che riguardano Dante in Svizzera e negli Stati Uniti sono i più brevi: le ragioni (se si vogliono ricercare e senza che esse siano veramente dichiarate dal nostro critico) sono perchè la Svizzera « può reclamare solo una parte indiretta delle prime manifestazioni della fama di Dante all'estero. Costanza, dove Serravalle tradusse la D. C., è un'*enclave* tedesca circondata da territorio svizzero; Johannes Herold, il primo traduttore tedesco del *De Monarchia*, era un cittadino naturalizzato di Basilea. Come centro di stampa la città svizzera di Basilea fece molto per propugnare la causa del protestantesimo e incidentalmente anche del ghibellinismo di Dante: colla stampa dell'*Aviso piacevole* nel 1586 anche Ginevra aggiunge la sua parte in quel genere di lavoro ». Ma anche i grandi meriti sono ricordati. Così si pone in rilievo il fatto che fu la Svizzera nel XVI secolo a far conoscere il *De Monarchia*, la cui *editio princeps* apparì a Basilea nel 1559, come anche fu essa nel XVIII secolo, per mezzo degli scritti di Bodmer, a mettere in luce Dante, per i lettori dei paesi di lingua tedesca, « non solo come pensatore teologico e politico, ma anche come un grande poeta, la cui D. C., troppo a lungo negletta nel calderone di scritti religiosi, doveva essere pienamente esaminata e apprezzata dal punto di vista dell'arte e della poesia. Per Bodmer, grande ammiratore di Milton, e primo traduttore tedesco del *Paradiso Perduto*, questo interesse era naturale, ma sebbene mirasse alla esaltazione della grandezza della letteratura italiana, era principalmente occupato dallo studio della letteratura inglese, per cui lasciò la scoperta dell'Italia a suoi compatrioti posteriori, come Orelli, Sismondi, Burckhardt. Bodmer, il primo grande critico prima di Lessing e Goethe che osò opporsi al formalismo pseudo-classico e di stretta mente di Gottsched, poteva ben usare grandi scrittori inglesi e italiani nella sua lotta contro i pregiudizi francesi dei gottschediani ».

L'ultimo saggio su Dante negli Stati Uniti, il più breve con quello sulla Svizzera, come abbiamo detto, anche se il più caro al nostro critico, è stato preceduto dallo studio di Angelina La Piana e vuole, in un certo senso, con questo integrarsi. Comunque la rassegna pur se rapida e breve, è in sè completa e pienamente informativa. Anche qui, come nello studio di A. La Piana, si pone in rilievo dapprima l'opera di Lorenzo da Ponte, come avviatore degli studi italiani e danteschi negli S. U., e poi si passa via via agli altri fino al Longfellow (lo studio di A. La Piana giunge invece all'anno 1944), col cui nome si chiude l'opera. Seguono poi una bibliografia accuratissima (divisa in gruppi secondo le influenze dei paesi studiati), una tavola cronologica, un indice dei nomi propri e un indice generale della materia trattata. (Nella bibliografia inglese avremmo visto ben volentieri

citati i seguenti saggi: Kellet E. E., *Chaucer a Critic of Dante* in *The London Mercury*, IV, 1921; Toynbee Paget, *Dante e l'Inghilterra* in *Dante, la vita, le opere*, ecc. », Milano, Treves, 1921, pp. 260-73; e il recente, Viglione F., *L'Italia nel pensiero degli scrittori inglesi*, Milano, Bocca, 1947, pp. 235-44, 447-80).

A lettura terminata di questa bella e schietta opera sentiamo respirare liberamente Dante nel « consesso sorellevole delle letterature » e ripensiamo al saggio, *Della varia fortuna di Dante*, del Carducci specie nei consigli che lì si porgono e che il Fr. sembra aver tenuto presente: « Per più versi ci dovrebbero essere utili gli studi bibliografici danteschi: ne dovrebbero, per esempio, scemare quella novissima presunzione che Dante siasi divinamente rivelato a solo il secolo diciannovesimo; dovrebbero indurne vergogna di que' giuochi di lanterna magica per cui Dante si fa servire a tutti i partiti, a tutte le idee; dovrebbero persuaderci che non è giusto impicciolir Dante tra le nostre passioni, nè onorifico il contraffar noi le sue e del suo tempo; dovrebbero farne risolvere a gittar tra le ciarpe certi giudizi assoluti, certe parziali estimazioni, certi concetti angusti e illiberali », (*Op.*, VIII, p. 138). A. Vallone.

VITTORIO DE CAPRARIIS. — *Francesco Guicciardini dalla politica alla storia.* — Bari, Laterza, 1950. In-8°, pp. 137. (Istituto italiano per gli studi storici in Napoli, II).

Conversione alla storia: il titolo del capitolo secondo e conclusivo riprende ed illumina quello del saggio per riassumere l'itinerario ideale del G. dalle *Storie fiorentine* e dagli altri scritti di meditazione e di critica sulle vicende della città, fra il 1513 ed il 1528 — intrisi tutti di un prevalente interesse politico immediato — al nuovo tentativo di cronaca municipale, le *Cose fiorentine*, ed alla maggiore impresa storiografica affrontata, su di un piano ben più ampio, dal 1535 in poi.

Quell'itinerario ideale implica insieme un giudizio su ciò che rimane di veramente valido del pensiero e dell'opera guicciardiniani. Il panorama della realtà italiana fissato dalla *Storia d'Italia* ed inquadrato nelle grandi trasformazioni dell'assetto europeo rappresenta il frutto più maturo dell'esperienza del G. uomo di stato e teorico dell'azione politica: vi si assommano i sentimenti e le riflessioni di lui intorno ai processi di trasformazione istituzionale e di

cangiamento tra i rapporti di potenza (seguiti più o meno dappresso, ma sempre con lucida ed aperta curiosità) degli ultimi decenni. Nè d'altra parte si potrebbe cercare al di fuori di quelle riflessioni e di quelle reazioni alcun plausibile criterio d'interpretazione d'un pensiero politico, secondo l'indirizzo già affermato dall'autore del saggio (1) in una pregnante discussione di alcune recenti impostazioni metodologiche.

Il distacco fra questo modo d'intendere il pensiero guicciardiniano e l'attenzione spesso esclusiva, o comunque prevalente, consacrata alla precettistica dei *Ricordi* abituale finora nella critica rifacentesi (direttamente o no) a Francesco De Sanctis, appare evidente anche al lettore più superficiale; e potrebbe anche parere, talora, un poco forzato o almeno troppo unilateralmente assunto. E, certo, occorre una notevole fatica per slegarsi da quella prospettiva storica, ripetente dalle proprie nobilissime origini risorgimentali una disposizione scopertamente pragmatica e quindi, si voglia o no, moraleggiante. Ma la fatica, e magari certe apparenti, troppo rigorose unilateralità che possono apparire sforzature, trovano la loro giustificazione nel G. per buona parte nuovo, diverso, che balza fuori da questo seriissimo e meditato profilo della sua maturazione.

Annunziavano e preparavano indirettamente questa novità l'ampia fatica editoriale del Palmarocchi e del Ridolfi, e accanto ad essa anche l'attenzione rivolta da più d'uno studioso, negli ultimi lustri, ai problemi politici ed economici della Firenze del primo '500, il naturale allargarsi degli interessi, della visuale, negli storici del pensiero politico, in particolare per quel vitalissimo momento della civiltà europea. Tutte cose quanto mai utili nel suggerire punti di vista prima ignoti o trascurati, per lumeggiare o dare il giusto valore a questo o quell'aspetto dell'opera del G. Ma non è certo soltanto in questa maggiore acribia intorno a problemi non ancora affrontati con sufficiente impegno che potremmo riassumere il significato di queste pagine; neppure se esse si presentano per buon parte come una semplice lettura del G., scaltrita da una più ampia conoscenza delle questioni relative alla politica ed alla speculazione rinascimentali. Ogni particolare del giudizio qui formulato emerge da uno sforzo di localizzazione e di precisazione che si allarga e si ripercuote dal piano psicologico-biografico entro una visione meglio comprensiva della portata storica e dell'effettivo senso delle singole posizioni pratiche o concettuali.

Forse proprio questo atteggiamento metodologico, non alieno da punte polemiche nei confronti di buona parte della tradizione critica, spinge all'estremo il deprezzamento, o almeno la diffidenza che

(1) V. De Caprariis, *Appunti sul metodo nella storia del pensiero politico*, in *Atti dell'Accademia pontaniana*, nuova serie, I, pp. 127-139.

anima il De C. nei confronti dei *Ricordi*, di quella loro ricerca assidua di obiettività, di leggi da stabilire o di modelli di perfezione da proporre, più volte limata e riveduta, ma quasi soltanto da un punto di vista estrinseco, stilistico, come ha ben dimostrato Mario Fubini (1): non tanto frutto di un'esperienza viva quanto di un'intenzione pedagogica. « Qui è non tutto il G., e se è *anche* il G., è la sua parte peggiore e caduca: e che proprio essa sia passata nella letteratura politica secentista è, si potrebbe dire, la controprova della sua irrilevanza dal punto di vista di una storia del pensiero politico ». Dove la lettura critica, sostando quasi a prender fiato prima d'avventurarsi ad inseguire la vicenda mentale del politico cronista, s'abbandona almeno in apparenza a vagheggiare un giudizio di ordine più ampio, capace d'inquadrare nel suo tempo e nel suo ambiente tutta la visione politica di un'età, quasi a saggiarne la validità ed il senso: quel giudizio medesimo che è e deve pur sempre essere implicito nella mente e nella coscienza dello storico. Eppoi se ne ritira ed attende per altro e più faticoso cammino a scavare ed a mettere in luce le fondamenta profonde e sicure di quel giudizio; ma se non c'illudiamo è assai significativo questo dichiararsi dell'esigenza d'una visione d'insieme proprio a proposito dei *Ricordi* ed in scoperta polemica con l'immagine tradizionale non sufficientemente ripensata e vagliata che proprio ad essi s'ispira.

Perchè questo G. viene a significare per l'appunto un istante, un atteggiamento di capitale importanza nel pensiero cinquecentesco: l'espressione compiuta e coerente del problema, ancora confusamente vestito di paludamenti scolastici, della migliore e più duratura costituzione politica. (Riportata, appunto in quanto tale, sul terreno della dura realtà dei fatti contemporanei, e quindi trasferita alla meditazione su quella che ne deve essere la necessaria proiezione « esterna », l'equilibrio del sistema degli Stati italiani ed il loro pacifico assetto).

Incominciano a « fermare il punto », a fissare ed a svolgere i primi caposaldi dell'esigenza di un saldo sistema di governo ottimatizio formulata dal G., i trenta capitoli sulla storia di Firenze nell'ultimo mezzo secolo da lui buttati giù fra il 1508 e gli anni immediatamente successivi, mentre si veniva delineando la crisi del governo popolare ch'era stata di quel periodo la necessaria conclusione. Ben se ne intende quindi la disposizione acerbamente critica verso l'amministrazione medicea da Piero di Cosimo in poi, responsabile della frattura fra il governo e l'antica classe politica, cui null'altra si poteva validamente sostituire; il particolare astio diffuso nel ritratto polemico di Lorenzo il Magnifico, dove non tanto conta l'insistenza

(1) M. FUBINI, *Le quattro redazioni dei « Ricordi » del Guicciardini*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1947, pp. 138-207.

su ogni particolare suscettibile di metterne la figura in cattiva luce, quanto quel pesare dell'ombra sua sulla città « *libera* in nome, in fatto ed in verità tiranneggiata da un suo cittadino »,... « *liberissima* nel parlare, piena di ingegni sottilissimi ed inquietissimi »,... « *libera*, e nella quale era necessario che le cose s'avevano a fare, si facessino da' magistrati e secondo gli ordini della città e sotto spezie e forma di *libertà* », con quel suo « tener sotto quanto poteva tutti quegli cittadini, e' quali conosceva o per nobilità o per ricchezza o per potenzia o per riputazione dover essere stimati per lo ordinario », ed il conseguente classistico criterio di conferire posti di fiducia « a uomini, a chi e' dava riputazione, che fussino di qualità che sanza lo appoggio loro non avessino seguito ». Premesse tutte allo svuotamento totale degli antichi ordini il quale, rovinata la signoria sotto il peso dell'accumularsi dei propri errori dall'una all'altra generazione, avrebbe lasciato aperta la via all'anarchia democratica, dal 1494 in poi. « Le città non mancano per difetto della materia, la quale sempre si rinnova, ma o per mala fortuna o per malo reggimento, cioè per i partiti imprudenti presi da chi governa... Sono adunche gli errori di chi governa quasi sempre causa delle ruine delle città; e se una città si governassi sempre bene, sarìa possibile che la fussi perpetua, o almanco arebbe vita più lunga senza comparazione di quello che non ha »: l'apoditticità dei *Ricordi* (II, 139) appare assai meno ragionata e significativa di questo polemico maturarsi dell'esperienza politica.

Il problema pratico immediato proposto in quel primo tentativo storiografico cade col ritorno della signoria medicea, eppure il G. ambasciatore in Spagna ne riprende e porta a termine le considerazioni nel *discorso di Logrogno*, dove alle venature machiavelliche della preliminare insistenza sul « fare la guerra colle arme sue » si affiancano le altre sulla metodica considerazione dei « tre fondamenti del buono e libero governo della repubblica: el consiglio grande, sustanzialità necessaria per la libertà, uno gonfaloniere a vita o almeno per lungo tempo, una deputazione di buono numero di cittadini per consigliare e determinare tutte le cose importanti dello stato; le quali tutte cose se si ordinassino ragionevolmente, sarebbe in questa parte el governo della città bene instituto e perfetto ». Il corpo ristretto, la « deputazione », escogitata accanto al gonfalonierato a vita e a scapito dell'autorità popolare, del « consiglio grande », sono i punti fermi in cui trova una prima sistemazione teorica la viva esperienza dei primi anni di vita pubblica del G.; nulla più che ripresi e corroborati con moniti ed argomenti vari contro una sistemazione signorile dello stato fiorentino nei discorsi sul governo mediceo buttati giù nel 1513 e nel 1516.

Eppure la sistemazione signorile, l'irrigidimento dispotico del dominio mediceo continuano, dietro al modello e con l'appoggio pon-

tificio. Tramonto definitivo di ogni speranza di buono e ben regolato governo? Il *Dialogo del reggimento di Firenze* ripropone, a distanza di anni, lo scottante problema. Sulla « considerazione o discorso delle cose » continua a levarsi un diverso « desiderio », ma con maggiore coscienza, si direbbe, dei propri limiti e delle proprie condizioni. Veramente siamo qui su di un piano diverso, maturo e meditativo, spoglio della sia pure indiretta volontà di azione dello sposo di Maria Salviati. Si scivola, è vero, facilmente nello schematismo, si tende a evadere fuori della storia, nel puro almanaccare ideologico, dove va smarrita anche la vigorosa coscienza dell'uomo padrone del proprio destino ed unico protagonista dell'attività politica (forse qui il De C. eccede nelle sue riserve, come quando taccia di moralismo l'amore fra i cittadini affermato « el maggior vinculo delle città e quello che è più utile e più necessario », ch'è oltre tutto, in quella sede, premessa obbligata alla ripresa, sia pure meno accanita ed unilaterale, della polemica contro Lorenzo: « se esaltava una parte della città ed un'altra ne abbassava, confesso lo faceva per necessità, perchè in tutti gli stati stretti bisogna fare così, per fuggire e' sospetti e per acquistarsi partigiani, ma era uno de' maggiori mali che potessi fare alla città, poi che faceva particulare el bene che doveva essere universale, e concitava lo odio dove arebbe a essere lo amore »). Ma il *Dialogo* suggerisce per la prima volta alla speculazione moderna il problema dello stato, e con esso quello dell'elaborazione in termini istituzionali del concetto di libertà « prevalere le leggi ed ordini pubblici allo appetito degli uomini particulari ». Elaborazione non mai disgiunta da una precisa coscienza delle forze vive che stanno dietro alle astratte forme istituzionali, degli uomini che muovono la concreta attività politica ed il suo evolversi.

Tre o quattro anni separano il *Dialogo del reggimento di Firenze* dalle *Considerazioni intorno ai discorsi del Machiavelli sulla prima Deca di Tito Livio*, composte nell'inverno 1529-30: ma non sono anni segnati soltanto dalla scomparsa dell'amico col quale s'intreccia ora il postumo dialogo e dalle fortunose vicende della città, bensì anche dal maturare della riflessione storica, dalla *conversione* dello scrittore a questa, anzi, come ad un più maturo atteggiamento critico suscettibile di spingere l'indagine bene addentro le circostanze e i motivi del sorgere e del declinare degli Stati. Il De C. nota, è vero, certi inconvenienti di quel « gusto prensile del particolare », del quale il G. si è troppo largamente servito sì da finire per trarne l'illusione di una disamina completa di tutti i fenomeni possibili tale da consentire l'emanazione di norme generali; e tuttavia ne riconosce la ben diversa attitudine a cogliere i problemi nella loro complessità, a percepirne le caratteristiche individuali, che non basta a compromettere certa inclinazione a ricadere sui prediletti principi generali, come nella polemica con Machiavelli a proposito della

« prorogazione degl'imperi » quale causa principale della perdita della libertà. « El fondamento principale de' mali fu la corruzione della città, la quale, datasi alla avarizia, alle delizie, era in modo degenerata dagli antichi costumi che ne nacquono le divisioni sanguinose della città, dalle quali sempre ne' popoli liberi si viene alla tirannide ». Divisione fra nobili e plebei, venir meno delle virtù civiche: non sono soltanto due spunti fondamentali di una diversa visione della crisi politica della Roma repubblicana, bensì anche l'espressione di un sempre meglio ragionato rifiuto a limitare alle pure forme istituzionali, alla discussione dottrinaria, la ricerca delle *αἰτίαι*, delle cause prime degli avvenimenti.

L'uomo politico trova la propria strada, la propria vocazione di storico. È precisamente a questo punto che il De C. colloca la composizione delle *Cose fiorentine*, restringendo un poco i termini cronologici proposti dal loro editore, Roberto Ridolfi (1). Partigiano e collaboratore senza riserve ma senza soverchie illusioni dell'ordinamento ottimatizio instaurato in Firenze dal maggio 1527, dopo la partenza dei Medici, G. rimane commissario presso l'esercito e tenta di assecondare ed appoggiare il gonfaloniere Niccolò Capponi nella sua politica di moderato equilibrio, destinata, meno di due anni dopo, a un epilogo infelice. Le disillusioni e l'amara esperienza di quei tentativi trovano uno sfogo e quasi una più distaccata espressione nella nuova opera, meno asciuttamente cronachistica e meglio inclinata alla pacata riflessione della storia giovanile. Si conosce con Nicolò da Uzzano « quanto poco è creduto chi consiglia quello che dispiace quasi a tutti, e quanto naturalmente muove più gli uomini quello che si vede del presente che quello che si dubita del futuro »; e insieme permangono, quasi per una passione di scrittore indissolubilmente legata alla materia, ch'è la materia stessa del suo agire e del suo tormentarsi di uomo, antichi motivi pragmatici come la riprensione dei « semi delle discordie », l'ira contro l'infima plebe, o il dominio tirannico e violento, od i mali consigli del troppo gran numero « dove non si pesavano ma si annoveravano le fave ». Ma si tratta soprattutto di un permanere di temi fondamentali « in un clima sostanzialmente diverso da quello delle *Storie* o del *Dialogo*, quasi di cose riscoperte e ripensate con animo mutato e con diversa intenzione, come se dovessero servire ad altro che alla polemica politica o alla generalizzazione astraente dai singoli casi leggi politiche con pretesa di universalità » (p. 103). Anche per quanto riguarda la documentazione, il lavoro d'archivio, le *Cose fiorentine* sono impostate con

(1) F. Guicciardini, *Le cose fiorentine*, ora per la prima volta pubblicate da R. Ridolfi, Firenze, Olschki, 1945, pp. xxiii-xxvii; e cfr. anche l'articolo dello stesso De Caprariis sull'argomento, in *Rivista storica italiana*, LXI (1949), pagine 177-195.

una serietà e uno scrupolo molto maggiori che non le *Storie*; ed ancor più incisivamente diverso se ne scorge l'atteggiamento di fronte ai problemi più scottanti nella realtà contemporanea, primi fra tutti quelli della politica temporale dei papi, in confronto alle smagliature di precedenti giudizi. Eppure anche le *Cose* ad un certo punto vengono lasciate da parte; non in seguito a circostanze accidentali, come la nomina a governatore di Bologna, bensì per il maturare, nel corso stesso della stesura, di pensamenti e problemi nuovi che fanno apparire inadeguato e sfocato il già scritto e danno invece corpo, faticosamente e da lontano, al nuovo fantasma delineantesi alla mente dello storico: il mito dell'equilibrio, della pace d'Italia.

E si viene alle successive redazioni della *Storia d'Italia*. Pur lasciando in disparte quello che forse ne fu, a distanza di anni, primo e lontano spunto, l'intenzione cioè di narrare « le cose fatte da lui medesimo a imitazione di Cesare », è evidente nella ripresa di argomenti già trattati e nelle stesse correzioni apportate alle successive redazioni il meditato proposito di attenuare pur nella forma ogni intento polemico. Le norme, i frutti ricavati dalla meditazione sulla cosa pubblica si pongono come le « potenze » della storiografia; la capricciosa dea fortuna scende dal suo piedistallo per far luogo al monito di andar sorvegliando ben strettamente ogni particolare suscettibile di giovare comunque ad una miglior comprensione: « non può fare buono giudicio chi non sa bene tutti i particolari ». E la stessa precisione dell'analisi sulla « condizione de' tempi » ha l'ufficio di scaltrire l'attitudine a comprendere una situazione determinata nei suoi molteplici aspetti, in primo luogo inquadrandola in una visione politica generale, sì che l'attenzione al particolare individualizzante non rimanga mai fine a sè stesso, ma trovi il luogo che *solum* è suo entro una trama più vasta. « Che è come dire che la *Storia d'Italia* è storia appunto, e non fredda e inanimata collezione di avvenimenti più o meno abilmente collegati insieme, non cronaca ». Rimane nelle sue pagine, è vero, anche la cronaca come gusto del fatto e della narrazione compatta e viva pur nella magniloquenza aulica del periodo guicciardiniano; ma dall'aspro quadro di passioni, di cupidigie, di errori tracciato nel primo libro quasi a sfogo di un sentimento fin troppo contenuto e sofferto si passa ad una impostazione meditata e serena del problema dell'opera, svelatosi come capitale per la riflessione del G., che guarda ormai con distacco ad un trentennio di sforzi troppo vani sul piano angusto della politica municipale.

La crisi italiana del Cinquecento non è e non può più essere problema esclusivamente nazionale: il vuoto di potenza verificatosi nella penisola è diventato problema di assetto europeo. Il gusto prepotente per la comprensione umana, o magari anche per i moti dell'opinione, il senso ed il valore di una tradizione (indipendente-

mente dalla sua falsità), il carattere o gl'impeti degli individui, non offuscano, ma concorrono a mettere in miglior risalto questa impostazione generale dell'opera. La quale si arresta, col ventesimo libro, alla morte di Clemente VII, come per significare la soluzione almeno provvisoria di quella crisi con l'affermazione della preponderanza europea della Spagna, scomparso l'ultimo signore che avesse osato assumere atteggiamenti di indipendenza rispetto a quello.

Questo chiarirsi e questo esprimersi in termini storici della visione politica del G. sono seguiti in pagine incisive e convincenti, le quali ne propongono e ragionano, quasi a compendio del cammino rapidamente percorso, una interpretazione meno approssimativa e provvisoria, slegata davvero, finalmente, dall'astratto e generico moralismo sopravvivente con singolare pervicacia (esplicitamente o attraverso strani residui) nei giudizi che se ne sono via via formulati (1). Piuttosto che dubbi o riserve, lo svolgimento pregnante di quest'ermeneutica suscita nell'animo del lettore il desiderio di vederla ulteriormente sviluppata, e di poterne saggiare la validità anche a proposito di altri momenti del pensiero e della cultura rinascimentali e post-rinascimentali. E. Bottasso.

G. SPINI. — *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni del Seicento italiano.* — Editrice « Universale di Roma », 1950, pp. 346.

La *Ricerca* dello Spini studia uno degli aspetti più trascurati e, a quanto ne dice il Croce nella *Storia dell'età barocca*, meno significativi del Seicento italiano, cioè quelle professioni di anticristianesimo, d'irreligiosità e d'immoralità, che diedero tanto da fare in quel secolo all'*Index librorum prohibitorum* e al Tribunale del Santo Ufficio.

Lo Spini fa vedere anzitutto come queste manifestazioni, più che attribuite a bizzarria e a insofferenza personale, vadano ricollegate a tutta una tradizione di cultura, che dall'averroismo e dalle dottrine astrologiche del medioevo scende per una corrente ininterrotta all'Umanesimo, al Rinascimento, alla Controriforma. Suoi tratti caratteristici sono il naturalismo, la nascita e la morte delle religioni — cristianesimo compreso — per influsso degli astri, la religione concepita come *lex*, come espediente politico, e i suoi fondatori, come

(1) Ne veda, chi lo desidera, un diligente catalogo nella documentatissima monografia di Vincenzo Luciani, *Francesco Guicciardini e la fortuna dell'opera sua*, edizione italiana a cura di Paolo Guicciardini, Firenze, Olschki, 1949, pp. 533.

astuti politicanti, l'esaltazione dell'istinto. E di qui, la negazione di Dio creatore e provvidente, l'irrisione di Cristo, la critica dei miracoli, gl'insulti contro la gerarchia cattolica, la mortalità dell'anima individuale e l'inesistenza dell'oltretomba, la lotta contro la morale cristiana.

Partendo da queste premesse, lo Spini cerca, con una sottile indagine, quanto negli scritti e nella condotta del Bruno, del Campanella e — in un piano assai meno elevato — di Giulio Cesare Vanini, derivi da motivi libertini; quindi illustra i maggiori centri e le più notevoli figure del libertinismo italiano del Seicento. Un buon terzo del lavoro è dedicato per l'appunto a Venezia e all'insegnamento padovano di Cesare Cremonini, all'Accademia degli Incogniti e al suo capo, Giovan Francesco Loredano, all'eroe e al martire dell'Accademia stessa, Ferrante Pallavicino, e alla sua postuma fortuna italiana e ginevrina. Uno sguardo più rapido, e non per questo meno penetrante, è rivolto a Firenze, Roma, Napoli, che con lo spegnersi di Venezia assumono una sempre maggiore importanza nella cultura italiana del Seicento e che segnano il declino del libertinismo. Con Gregorio Leti, il grande epigono del Pallavicino, e col conte Lorenzo Magalotti, l'autore delle *Lettere sull'ateismo*, la parabola è compiuta: tramontano ad una sorte conformismo controriformatore e anticristianesimo, irrompe la nuova cultura europea, albeggia l'illuminismo.

A fondamento di tutto il lavoro sta una tesi, non nuova invero, ma vissuta con profonda coscienza, che sarà bene esprimere con le parole stesse dell'Autore: « Soltanto quando l'Italia è definitivamente scartata fuori dalla corrente rinnovatrice della spiritualità europea, quando essa incomincia ad adagiarsi con piena docilità nel grembo della Controriforma e della pace spagnola, il problema ricompare in tutta la sua conturbante gravità. Quando S. Tommaso ritorna, scortato dalle milizie dei *tercios* di Spagna e dai collegi dei Gesuiti, ritornano altresì l'ombre inquietanti di Pietro d'Abano e di Cecco d'Ascoli. Rinchiusa su sè stessa, col volto rivolto verso il passato, senza più sfogo verso l'età nuova, aperta dalle tesi di Wittemberg, l'Italia ritorna a porre i suoi dibattiti religiosi nei termini tradizionali. E allora torna a conoscere il *De tribus impostoribus* ed il peccatore Gesù, ritorna ai problemi sull'anima e l'eternità del mondo, ritorna ai miti della fine dell'età cristiana » (p. 29); « Non c'è una volta sola che questi apologeti si innalzino veramente al di sopra del piano spirituale dei loro avversari, additando una costellazione spirituale diversa da quella dei miscredenti. Chiusi entro lo stesso mondo di idee dei loro avversari, altrettanto di loro aridi e privi del senso della rivelazione e della veniente era di libertà, si limitano a contrapporre una soluzione all'altra di un'equazione a più incognite. Il libertino e l'ortodosso, nel Seicento italiano, non stanno più su due

piani diversi, come il cristiano ed il pagano della *Lettera a Diogneto* o dell'*Apologetico*. Si limitano a stare ai due capi di una medesima curva, che si può percorrere, a scelta, ora in un senso, ora nell'altro. Possono illudersi di stare ai due estremi infiniti di una retta. In realtà, non fanno che mantenersi ugualmente distanti, in uguale impossibilità d'incontro, così l'uno come l'altro, rispetto a quel centro invisibile ed irradiante di luce che, allora come oggi, non può portare altro nome che quello redentore e liberante del Cristo » (p. 42 sgg.).

Detto in parole povere ciò che lo Spini esprime più d'una volta, — e sia pure con molta *discrezione*, — in un magnifico stile sapido e colorito: l'Italia è tagliata fuori dal rinnovamento spirituale europeo, inaugurato da Lutero; rispetto ai valori cristiani Controriforma e miscredenza si equivalgono; l'Italia del Seicento è il tipico paese della servitù politica e religiosa, dei roghi, delle torture, delle segrete, dei delitti più atroci e dei più paurosi traviamenti morali. E qui per l'appunto vien fatto di domandarsi se non sia stata sopravalutata la consistenza storica del movimento libertino, se, nel quadro generale, non si sia sfocata la Controriforma, svotandola dei suoi vitali motivi, se siano plausibili una caratterizzazione così esclusiva e un taglio così netto fra i due mondi che si combattono di qua e di là dalle Alpi.

Ma, esposti i nostri dubbi, dobbiamo affrettarci a riconoscere che la tesi non è un arido schema che faccia forza alle testimonianze del tempo, ch'essa, anzi, nasce da una fede, e, per quanto sia suscettibile di riserve in sede di apprezzamento storico, dà a queste pagine luce e calore non comuni. Per merito dello Spini tutto un vasto campo della cultura italiana del Seicento è stato attentamente ricercato e vagliato; con acuto discernimento è stata rintracciata l'individualità del movimento libertino e segnata la linea che lo divide dal preilluminismo; ambienti e figure sono ritratti con rara felicità; nuova materia di riflessione viene offerta, con questo precedente seicentesco, agli studiosi del Settecento italiano.

G. Falco.

I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del « Conciliatore » sul Romanticismo, a cura di Carlo Calcaterra. — Torino, UTET, [1951]. In-8°, pp. 452.

Contro ogni consuetudine, dirò, architettonica, sento di non poter iniziare meglio queste mie pagine che dando la parola a Guido Mazzoni, l'amico indimenticabile, il quale esordiva il poderoso capitolo V del suo *Ottocento*, nella 2ª ediz. intitolato *Alessandro Manzoni e il*

romanticismo, con un'affermazione che oggi riceve la più ampia e precisa conferma da questo solido volume del nostro Calcaterra: « Qualunque sieno state di là delle Alpi le origini e le opere di quel grande rinnovamento letterario, cui si dà il titolo di Romanticismo, certo è che la nuova scuola avrebbe potuto e dovuto vantarsi in Italia di essere, per gl'intendimenti, la prosecuzione diretta delle nostre più nobili tradizioni ». Penso com'egli, oggi, si compiacerebbe di questo volume allestito dall'insonne direttore del *Convivium*, nonchè condirettore del *Giornale storico*. Ottimo, nella sua architettura, nonchè nel titolo di *Manifesti romantici*, segno evidente della larghezza di criterî ai quali s'ispira chi dirige per l'Unione tipografica torinese la collezione dei Classici italiani.

Il volume non poteva essere affidato a mani più esperte, quelle stesse alle quali dobbiamo *Il nostro imminente Risorgimento*, *Il primo nostro Romanticismo* e quel prezioso volumetto della Collezione Classici italiani della stessa Casa editrice, che ventotto anni sono offriva agli studiosi le *Polemiche* del Di Breme, precedute da un'ampia e suggestiva *Introduzione*, tale da potersi dire sorella maggiore e minore del presente volume.

In quel lontano 1923 toccava allo scrivente la soddisfazione di esordire la recensione nel *Giornale* (vol. 84, p. 304) con queste parole: « Non credo di esagerare, se asserisco che questo volumetto è uno dei più notevoli dell'ormai ricca *Collezione* di cui esso fa parte, e se aggiungo che è, inoltre, uno dei più serî contributi che abbiano vista la luce in questi ultimi anni sul nostro Romanticismo » (1).

Prima ancora che nel *Giornale*, il 9 dic. del '23, avevo annunziato il volume nella torinese *Gazzetta del Popolo*, rilevando che da alcuni particolari dovuti ad un contemporaneo risultava in modo evidente e commovente l'indole di romantico in azione del Di Breme.

Il Calcaterra, dopo aver risposto affermativamente al quesito riguardante la vera e propria « romanticità », ben definisce il preromanticismo settecentesco e il romanticismo dell'Ottocento come scoperta e riconquista delle terre ignote dell'anima, una riconquista che s'inizia istintivamente con l'Alfieri e prosegue col Foscolo, col Leopardi, col Manzoni. I quali, non dimentichiamo, avevano in un primo tempo — bene ricorda il C. — aderito al sensismo e al razionalismo. Sulle manifestazioni molteplici e contrastànti del romanticismo sotto l'aspetto etico fino ai giorni nostri, il Calcaterra ha pagine felici (p. 18-19) riguardanti anche il risorgimento italiano,

---

(1) A p. 310, n. 2 di quella recensione io rinnovavo la promessa già fatta nel *Giornale* di dare alla luce « quanto prima » un « bello e dovizioso gruppo di lettere di Giuseppe Grassi al Vieusseux ». « Quanto prima! ». La verità è che quelle lettere non videro la luce che fra il '43 e il '47-49, nei volumi 79-80 e 81-83 degli *Atti* dell'Accademia delle Scienze di Torino. Tardi, ma ne valeva la pena.

seguite da altre non meno penetranti sulla estetica romantica, sorta, combattente inesorabile, contro la dottrina settecentesca del bello assoluto. Così, la conquista della « libertà interiore » potè divenire impulso creativo e assicurare la vittoria dei giovani combattenti romantici, dei quali si fece interprete efficace il Di Breme con quelle parole opportunamente ricordate dal Calcaterra: « La natura mette in una stessa classe Omero, Dante, Shakespeare, Sofocle, Alfieri, Schiller, Anacreonte, Petrarca, Virgilio, Tibullo, Racine, Voltaire, Terenzio, Goethe, Lessing, Tasso, Milton, Ariosto, Parini, Parny... e sì fatti ».

E bene prosegue: « *E sì fatti*: cioè, tutti gli scrittori originali per intima potenza fantastica, quali furono — possiamo aggiungere, riguardando la letteratura della prima metà dell'Ottocento, — Foscolo Manzoni, Leopardi, cioè, gli scrittori ' più abbienti ' dell'età nuova. Per ciascuno di essi si può oggi ripetere la frase che il Di Breme adoperava, nel 1817, pel Manzoni e che il giovine Gioberti ripeteva ricercando le fonti della nuova poesia: ' La sua poetica è nell'anima ' ».

Molto opportunamente il C. rileva a questo punto l'errore di coloro i quali asserivano che il romanticismo nostro s'iniziò con la *Lettera semiseria di Grisostomo*, venuta terza dopo il *Discorso* del Di Breme e le *Avventure di un giorno* del Borsieri, mentre i tre manifesti romantici del 1816 furono ad un tempo il punto d'arrivo di un profondo rivolgimento italiano, che, iniziatosi nel Settecento, era stato il segnacolo in vessillo di altre battaglie ideali. Nè manca il C. di accennare ai precursori del calibro del Vico, dell'Alfieri, del Leopardi, del Manzoni, del Foscolo.

Veramente magistrali le ultime pagine di questa *Introduzione*, che offrono una lucida sintesi sul romanticismo del Di Breme, del quale il C. rileva « l'intima originalità creativa, anche nel campo della musica », mettendo in luce i suoi « momenti più nuovi del sentimento e del pensiero ». Episodio esaltante, quello del discorso dello stesso Di Breme in difesa della Staël, al quale resero omaggio il Borsieri e il Berchet. E qui e più oltre il C. prodiga tutto il suo paziente acume nel rilevare le analogie e le divergenze, le sfumature, nonchè gli scontri d'idee fra quei militanti per la buona causa della patria italiana. « *Amore dell'Italia* è una delle parole che più spesso s'incontrano nei manifesti del 1816 e in altri scritti di quei primi romantici ». Così, il C.; il quale prosegue: « Il Di Breme, che un rapporto della polizia austriaca indicava come lo spirito inquieto, che aveva animato l'impresa del *Conciliatore*, si consumò prima di poter attestare anche con l'azione quell'amore ». Vero è che quei suoi scritti erano azione e quanto mai efficace, la cui portata e bellezza emergono da queste pagine del C., corroborate da una folta *Nota bibliografica*.

I testi che il C. riproduce per primi, preceduti e seguiti da ricche avvertenze, sono: Ludovico Arborio Gattinara di Breme, *In-*

torno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani, Discorso seguito dall'ode di DIODATA SALUZZO DI ROERO: *Le Rovine (visitando l'autrice l'antico castello di Saluzzo)* e PIETRO BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno* o *Consigli di un galantuomo a vari scrittori*, accompagnato dalla epigrafe dantesca del frontespizio tanto opportuna, quanto eloquente: « ... Seggendo — in piuma — in fama non si vien, nè sotto coltre ». Anche qui le quattro pagine, dense e lucide, del nuovo editore, giovano a mettere i nuovi lettori in condizione di meglio apprezzare e gustare queste *Avventure*, e, con esse, le note illustrative del C., fra le quali meritano di essere segnalate quelle a pp. 158-59 sulla polemica sorta a Milano a proposito della famosa scoperta del Mai, che gli zelanti romantici e il loro interprete Borsieri deploravano come una distrazione dannosa ai fini della buona propaganda politica. Eccesso di zelo, che oggi può farci sorridere, ma che si spiega con l'ardore della passione che rende intolleranti, quando non accieca. La nota illustrativa del C. è degna della materia, sovrattutto con le osservazioni che fa sulla erudizione che nel Leopardi poeta assumeva un aspetto romantico e un tono di mestizia accorata, come il poeta dichiarava nella lettera dedicatoria al conte Trissino, premessa alla canzone *Ad Angelo Mai*.

Tra le altre note, amo additare quella a p. 218 riguardanti il Londonio, eccellente, quella a pp. 224-25, sul poeta drammatico Francesco Benedetti e, a pp. 226-27, sul fratello Carlo, alle quali bene s'accompagna quella, a p. 256, con l'orazione funebre pronunziata dal Berchet innanzi alla salma di Andrea Appiani.

Piace poi rileggere e gustare, grazie anche alle ricche illustrazioni appiè di pagina e al bel ritratto del Berchet, la *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo sul « Cacciatore feroce » e sulla « Eleonora » di Goffredo Augusto Bürger*, che il C. esamina finemente nei suoi pregi e nei punti deboli (che sono di deficienza di senso critico coerente) rilevando acutamente quello ch'egli dice « il nucleo sostanziale » della *Lettera*. Fra le correzioni per via di confronti merita d'essere rilevata quella a p. 284, nota 2, dove, all'affermazione del Berchet che consigliava « l'imitazione della natura », contrappone il giudizio più profondo del Di Breme, il quale « aveva il concetto della poesia come creazione ». Invece, in altri casi, il Berchet sembra riecheggiare le pagine impetuose del Di Breme, come avverte giustamente il C. a p. 289. Quanto mai opportuna la nota 3 della p. 294 riguardante le poetiche nel pensiero e nella effettiva attuazione negativa dei due amici, come più oltre (p. 317), la nota riguardante le « vivacissime discussioni » dei nostri primi romantici sulla religione.

Nella sezione riguardante *Il Conciliatore*, che è una delle più notevoli del volume, il C. premette alcune giudiziose osservazioni sui creatori e i componenti di quella rivista, anche in attinenza al Manzoni. Grande e benemerito anche in questo che, col suo contegno

in tempi tanto difficili, egli diede una prova della sua serenità e della sua simpatia verso la nuova rivista, onde i suoi collaboratori ne trassero autorità e buone ispirazioni nell'ardua impresa. I saggi che di quella famosa rivista il C. riproduce e presenta con la consueta competenza, sono quello del Romagnosi, *Della poesia considerata rispetto alle diverse età delle nazioni*, e quello di Ermes Visconti, *Idee elementari sulla poesia romantica*, non a torto giudicato alquanto superficiale. Più interessanti, anche perchè meno note, le pagine tratte *Dagli scritti proibiti* del *Conciliatore*, culminanti, fra esse, quelle del ravennate Adeodato Ressi, l'intemerato maestro di economia politica all'Università di Pavia, morto in carcere perchè carbonaro, del quale è qui riferita la *Lettera di un italiano al Conciliatore*. Questa si inizia con parole che, mentre ritraevano la realtà di allora, si direbbero non meno amaramente attuali oggi: « Volgo talvolta qualche pensiero al mio paese e vedo con dolore che sempre vive nel cuore degli Italiani quello spirito di discordia dal quale ce ne venne tanto male » (1). V. Cian.

PASQUALE VANNUCCI. — *Pascoli e gli Scolopi*. Con molte lettere inedite del Pascoli e al Pascoli. — Roma, A. Signorelli ed., 1950, pp. 391.

Dopo il « Lucca a Giov. Pascoli » del compianto Briganti, è questo del V., a nostro parere, il più cospicuo contributo fino ad oggi offerto — nell'attesa dell'epistolario completo, che è in via di raccolta — alla futura compiuta biografia del poeta. Il libro è diviso in due parti: la prima riguarda l'educazione scolopica urbinate e presenta i ritratti dei padri che lì insegnarono, grammatica, retorica, umanità, scienze, ed esercitarono notevole influsso sull'educando, influsso che si continuò nel tempo, oltre il termine della vita di collegio; e sono i nomi noti, o per una fama loro, o una fama che loro venne di riflesso, dal fatto appunto d'essere stati maestri del poeta: padre Serpieri, padre Donati, padre Cei, padre Giacoletti. Poichè qui si

(1) Sul punto di chiudere il prezioso volume dovuto alle cure del Calcaterra, cedo ad una tentazione, quella di rievocare un altro ricordo. Una tentazione giustificata anche dal fatto che i due collaboratori della *Enciclopedia Treccani* che stesero l'articolo su Cesare Balbo e Santorre Santarosa, non tennero conto dei due articoli ampiamente documentati che nella *Nuova Antologia* del 1° ottobre e del 1° novembre 1919 avevo dedicato al Balbo ed al Santarosa romanzieri appassionati ma mancati, col titolo *Il primo centenario del romanzo storico italiano* (1815-1824).

tratta d'un Pascoli ancora fanciullo (entrato in collegio a sette anni e uscito a quindici, nel 1871), e poichè è nell'intenzione dell'A. di intrecciare la vita scolopica a quella del poeta, ne viene che la cornice riesce assai più ampia del quadro e talvolta, rispetto al Pascoli in sè, il libro perda d'interesse. Nè il quadro muta dalle sue linee essenziali già note ed acquisite via via dagli studiosi, anche se qui con industria ed arte rifinite dall'A., rilevate con l'apporto di nuovi documenti d'archivio. Tra codeste precisazioni tre sopra le altre meritano rilievo: la prima si è questa, che senza quella iniziazione urbinate forse non avremmo avuto il poeta in latino — tutti d'accordo qui dal Vitelli e Gandiglio a Manara Valgimigli, del quale ci piace ricordare la conferenza a stampa nei « Quaderni *Aci* » di Torino, del 20 aprile 1950, su *Giov. Pascoli poeta latino*, perchè i giudizi dell'insigne latinista e umanista concordano con quelli che il Vann. fa scaturire dai documenti, e debbono pertanto ritenersi definitivi. Ma c'è di più: il secondo portato di quell'educazione riguarda una certa piega dell'anima del Pascoli che il tempo non riuscì a cancellare. E il tempo, si sa, era quello del positivismo ardighiano, del perdurante satanismo carducciano, del socialismo alla Bakunin o di Andrea Costa, seguito dal superomismo dannunziano. Non staremo qui a ripetere quanto si è dibattuto ora sull'agnosticismo del Pascoli, ora sulla sua religiosità o bisogno di credere; ma il fatto che resta è questo: che a quella latinità, a quella particolare latinità cristiana de' suoi primi maestri, e a quei principî di fede religiosa che continuavano e perfezionavano quelli ricevuti dalla pia madre, egli, maturo, secondo noi, deve l'equilibrio spirituale che fu suo, così latino, così « umano » per molti aspetti, contro i disquilibri e le intemperanze cui, date certe sue disposizioni d'animo — i casi giovanili insegnano — sarebbe stato soggetto. Tra l'eredità materna e la pronunziata e talvolta esasperata laicità del secolo, tempestivo, a nostro parere, l'avvenuto inserimento dell'educazione scolopica — educazione, ripetiamo, che si continuò idealmente oltre gli anni di collegio, grazie all'affetto conservato dal Pascoli per que' suoi maestri e mercè l'amicizia del Pistelli e del Pietrobono —, tempestivo, e che potè funzionare da elemento equilibratore, perchè — come osservava felicemente testè, proprio a proposito di questo libro del Vann., il Pescetti (Cfr. *Sulla strada della fede*, nel *Mattino* di Napoli, 23 luglio, 1950) — era quell'educazione distinta da quella di altri collegi per « una sua spregiudicatezza innocente di pensieri e opere », più liberale insomma. Si pensi anche solo a certi strappi ai freni dell'Ordine di p. Donati, il carducciano « Cecco frate », e a p. Erm. Pistelli. Ma basti su questo punto, che vorrebbe più riposato discorso; e così accenneremo solo di sfuggita al terzo portato di quella scuola, per ciò ch'essa nei suoi ricordi sempre vivi suggerì all'ispirazione di vera poesia. Basterebbe citare il fiore che è *L'aqui-*

lone. Il Vann. veramente piuttosto che far questione di ricordi, parla di « fonti ». Parola pericolosa, per la problematica ch'essa racchiude, e che sarebbe da lasciare da parte. Molto comunque su quelle « fonti » o ricordi o documenti che si dicano riesce chiarito, e nessun commentatore delle poesie del Pascoli potrà d'ora innanzi fare a meno del contributo del Vannucci.

Ma, come si disse all'inizio, la parte del libro del Vann. che più prende è la seconda, colla storia dei rapporti Pascoli-Pistelli-Pietrobono, storia sulla quale è dato di ritessere tanta parte della vita letteraria dello scrittore.

I carteggi dei poeti esercitano sempre sui posteri una straordinaria attrazione. Maggiore di quella esercitata dai carteggi degli altri uomini, diciamo in genere, al modo antico, illustri. Per quanto noi si voglia separare l'uomo dal poeta, il giudizio dell'uno da quello dell'altro, forte resta la tentazione di scambiare le parti e fare del primo l'unità di misura al giudizio anche del secondo, il poeta. E ci son dei poeti in cui questo scambio di parti non nuoce: per es. al Carducci, cui, nonchè nuocere, giova, anzi, chè l'uomo, lo scrittore privato, presenta, nell'epistolario, di sè quell'immagine fatta di forza, di volontà, di grande sentire che esce dalla sua poesia, ce la slarga anzi, direi. Non avviene così col Pascoli. Il cui carteggio, mentre ci aiuta a spiegare e a capire le parti difettose della sua ispirazione, non ci dà la chiave dell'ispirazione più alta, e per molti aspetti bisogna dire che ci lascia alquanto delusi. L'uomo che qui ci appare è l'uomo della piccola, spesso meschina o penosa pratica quotidiana della vita, il professore malcontento, il letterato ora ombroso e geloso, ora puntiglioso, con un alto concetto di sè, tale da apparire talvolta aspro e quasi maligno rispetto la persona o l'opera altrui: con quei caratteri insomma che denotano la presenza d'un animo costantemente turbato, come, si direbbe, da una malattia della psiche, e ch'era un poco, o molto, anche dei nervi, quella malattia che lo fece così timido, sino alla balbuzie — i suoi scolari lo sanno e il ritratto che ne fece il D'Annunzio resta vero —, mentre pensieri grandi e arditi, passioni vive e profonde restavano chiuse e aspettavano solo il verso per aprirsi il cancello al volo. Tutta la sua vita invero dà l'immagine d'un *hortus conclusus*. Si vedranno così nel libro del Vann. incontri e scontri col Pistelli, abbandoni femminili d'amore e sospetti e impuntamenti. Un po' di carico bisognerà farne al temperamento vulcanico di padre Pistelli; ma egli è così anche coll'angelico Pietrobono, del quale si ammirerà qui il tatto e la pazienza, e misurerà anche il debito di gratitudine che noi gli dobbiamo pel molto che fece pel Pascoli vivo e morto.

Tutta quell'Iliade di guai che fu per il Pascoli la critica dantesca, la seguiamo in queste lettere giorno per giorno. Ma per noi, mi pare, ha perso d'interesse. E così la polemica carducciana, dannunziana;

dove però un po' di colpa l'hanno, si vedrà, leggendo, gli amici suoi, per averci troppo soffiato sotto. Maggiore curiosità e interesse ci muove verso queste pagine, quando vediamo entrare nella solitudine, claustrale, scolopica anch'essa direi, del poeta, la signora Emma Corcos, la moglie del noto pittore romano, intelligente donna, e col nome velato di mistero, quale piaceva al Pascoli, della « Signora Incognita », dell'« Ignota ». Fuggevoli, lievi movimenti d'anima. Ma di lei resta il più intelligente giudizio o definizione del Pascoli che sia stato mai scritto: « ... il Pascoli è una creatura che fa razza da sè. E poi mi pare un po' come le foglie della sensitiva: non bisogna toccarlo ». C. Curto.

ALBERTAZZI, a cura di FLORIANO DEL SECOLO (« Romanzi e racconti italiani dell'Ottocento »). — Milano, Garzanti, 1950. In-16°, pp. XL-1080.

Nella utilissima collezione diretta dal Pancrazi è uscito questo volume, che contiene i tre romanzi dello scrittore bolognese: *L'Ave* (1896), *Ora e sempre* (1899), *In faccia al destino* (1906), e quasi una cinquantina di novelle in tre gruppi: *Facce allegre*, *Vecchie storie d'amore*, *Sotto il sole* (titoli già dell'A.) traendole dai molti volumi pubblicati in trent'anni di attività letteraria (1). Precede un'ampia rievocazione biografica e psicologica di Fl. Del Secolo, amico all'A.; e chiude il libro l'appendice bibliografica delle opere, comprendente anche i volumi critici.

Non mi pare che il giudizio già dato sull'Albertazzi dal Serra nelle *Lettere* (2) possa di molto mutarsi oggi. *L'Ave*, ch'è il suo tentativo primo, e il più interessante dei suoi romanzi, dal punto di vista del

(1) Meglio forse sarebbe stato indicare da qual volume, tra i molti, è tolta ciascuna novella; ma la collezione non ha questi intenti di precisione filologica. Colgo l'occasione per indicare una rara fonte storica di una di esse: *Il Flauto* che compare anche in questa raccolta [fu già nel vol.: *Il zucchetto rosso e storie d'altri colori* (1906), vedi pp. 69-84 nella ristampa Treves, ed. 1920]. Essa narra una vicenda dolorosa accaduta a Costante Ferrari al blocco di Gerona in Ispagna durante le campagne napoleoniche; il fatto si legge nella ristampa delle *Memorie postume* del Ferraris curata da M. Menghini (ed. Fasani Milano s. a. ma 1946, e poco prima I. S. P. I., a pp. 91-94 e 100-102). Della prima ediz. del 1855 delle *Memorie* il Menghini, così esperto della storia risorgimentale, conosce un'unica copia alla Bibliot. di Storia Mod. e Contemp. di Roma; ciò indichi con qual curiosità storica l'Albertazzi cercasse spunti e temi (egli conobbe quasi di certo una copia diversa da quella del M.): al protagonista l'Alb. lasciò infatti il nome Ferrari.

(2) *Scritti* di R. SERRA, vol. I, pag. 336 seg. (Firenze, Le Monnier, 1938).

tema affrontato, presenta l'incrociarsi di due destini: quello del prof. Paolo Desilva, caldo socialista, e quello del parroco di un paesetto dell'Appennino emiliano, don Saverio Gardi, anima limpida e dritta coscienza; incrocio e scontro per cui le diametralmente opposte concezioni della vita rompono ad entrambi il corso del proprio vivere, e gettano soprattutto nell'infelicità i giusti desideri di nozze della sorella di don Saverio, che ama, all'inizio riamata, il professore. Chè una crisi religiosa volge costui irresistibilmente al sacerdozio, ed al tempo stesso una crisi interiore costringe il prete, per coerenza con l'anima sua, ad abiurare ed a volgersi alle nuove idealità sociali. Si vede subito quanto il parallelismo paia voluto e possa condurre all'astratto, al forzato: dato pur sia il vero, il vero non è sempre verosimile, diceva già il Boileau, o poetico, aggiungiamo noi. Il tema era difficilissimo, e per esso il narratore avrebbe dovuto non solo saper vincere la concomitanza e l'incrocio; ma ben più, già con un'analisi molto sottile e penetrante saper rappresentare davvero anche una sola crisi (e ce n'era d'avanzo, per un libro); e qui la prima descritta, quella del Desilva, pare forzatamente rapida e superficiale, non motivata intellettualmente, non espressa con rigore morale (ed in un professore di università essa doveva presumibilmente essere motivata da un forte pensiero e da una imperiosa necessità morale), ma solo indicata come un impeto sentimentale più che altro, affermata cioè, più che espressa artisticamente. Così, per il parroco, pare del tutto inadeguata l'analisi del tormento morale, così rigida, così rapida è la mutazione, in un tal uomo, così credente: ed in complesso, avviene senza quello scavo fortissimo, quegli ingorghi, quei ritorni, soprattutto quella frattura profonda che provochi il rivolgimento, e senza tenere conto di quei mille fattori che possono rendere tremenda e difficilissima tal via di Damasco a rovescio, per un sacerdote. Troppo ambizioso cimento insomma, ma romanzo nitido nella scrittura, e che s'apre con una prima parte chiara e limpida per l'ambiente montano ed il paesaggio, e per le anime ancor quiete dei personaggi; e tra tutti in totale il meglio tratteggiato riesce quello della trepida ansiosa desolata sorella, che rimane infine sola con sè stessa, ed è incolpevole. Ma per il suo valore documentario, essendo uscito negli anni del primo pieno sbocciare del socialismo — al tempo stesso dei libri teorici del Labriola e del Croce, ad es. — ha ora un suo valore documentario, a testimoniare l'attualità del tema affrontato.

Il secondo romanzo *Ora e sempre* è una complicata storia di ambiente borghese, tra campagna e città (Bologna) e che si lascia ancora leggere: c'è un giovane proprietario terriero ambizioso di cariche pubbliche e di pochi scrupoli, ed un vecchio, antico mazziniano, severo e rigido, ma dal passato amoroso molto tormentato; tra la moglie del primo, la protagonista del libro, dall'anima delicata e

retta, ed il figlio del secondo, idealista e romantico, si annoda una passione che per poco non diviene fatale ed incestuosa, giacchè il marito discopre alla donna che essi, gli ignari innamorati, sono entrambi figli del vecchio; questo malignamente avvertito dal marito, cadrà paralitico, sarà assistito dalla figliola, ed il giovane se ne andrà lontano... Romanzo sciolto e garbato che ora si osserva con interesse per le scene di costume di fin di secolo, la vita campagnola dei ricchi, e gli scorci bolognesi, per le notazioni di vita sociale, per l'ambiente insomma che è ormai storico, lontano da noi; le scene appassionate e mondane sono più corrive, e ricordano i coevi romanzieri della borghesia, il Rovetta, la Serao, lo Zuccoli. Il terzo romanzo *In faccia al destino*, nonostante alcune scene minori di contorno, anch'esse per noi documentarie, risente troppo della mancanza di un'analisi acuta e profonda (tratta di intrighi d'affari, di rivalità, di un uomo maturo innamorato di una giovinetta, e per troppe pagine non osa sposarla), e mi pare che ultimamente abbia ragione il Cajumi (1) a giudicarlo del tutto inferiore ai precedenti, sfatto e mal costrutto.

Delle novelle, molte di quelle qui riportate, narranti vecchie storie d'amore le più troppo inconsistenti e insipide, non sono forse state scelte tra le più significative; ma l'A. riesce soprattutto là dove viene a dar vivezza all'argomento o all'ambiente storico, sempre attentamente studiato, con la cura di uno scolaro del Carducci, un garbato piglio d'ilare grazia e di sorriso, che fanno del tutto lievitare e render agili e mosse le vicende e il passato; queste novelle allora rivelano la loro vena fluente e viva. Soprattutto poi fanno spicco quelle ove la gioia e l'eleganza trapelano da una scrittura impressionistica dal tocco pieno di finezze (come in *Abbiamo sofferto!* o *L'usignolo del cimitero*).

In verità si sente aleggiare nelle migliori novelle dell'A. un senso sottile della vita, un umorismo arguto, od anche doloroso, pieno di strazio intimo, tacente, che le discosta dal gran modello del Maupassant; chè non è opportuno il confronto con lui. Non si deve cercare mai in esse la gioia sensuale istintiva, che insorge come un canto, o la cupa amarezza profonda, o quella tenace brevità sanguigna e forza di tocco del francese; ma la limpidezza di un minore che sente di affinare via via nella più sottile contemplazione la sua arte fatta o di ridente gaiezza, o di trasparente pena che stringe muta l'animo. *Lo Spino*, la delicata novella tanto nota dalle antologie, è dipinta « col fiato »; e contempla l'infanzia su cui vola inflessibile la tragedia e la morte, con una levità penosa mirabile; *La forfecchia* è pure dello stesso tono, tesa nello stesso spasimo e rapida, di sicurissimo taglio. Il realismo dell'A. si fa aerea impressione, ma il dolore

---

(1) A. Cajumi, *Romanzieri vecchi e nuovi* in *La nuova Stampa*, 17 agosto '50.

e la gioia pungono potentemente, e al tempo stesso il racconto si distende chiaro tutto in luce limpida e tenue. Letterato soltanto? Ne dubito. Il Serra, dico, parlò giustamente delle « velature » così sapienti delle sue novelle storiche, e di « quelle inflessioni lievi... un non so che di corretto e di pudico che dissimula signorilmente il pathos di una natura tenera e sensitiva... »; e questi sono proprio i caratteri del suo umorismo. È quel soave lume che le colora, ora malizioso, ora onesto ed amaro (come in *Le figurine*), ora ilare, ma sano sempre, di una schiettezza esemplare, possono far ripetere anche oggi il detto (ancora del Serra), ch'egli scrisse tre o quattro fra le più belle novelle, se non della nostra letteratura (chi osa dir tanto?) certo del suo tempo, che pure conta il Pirandello e il Panzini. La sua nota migliore è la tenerezza, sia nell'angoscia e lo sgomento del male, che nell'arguto sorriso. In ciò egli diede note tutte sue; e, meglio che avvicinarlo al Carducci, come si fece (quasi avesse scritto quelle novelle che l'altro, grande, disdegnò) si dovrebbe porlo a compagno del Pascoli; molto meno inquieto di lui, e anche meno tormentato; anzi aperto, per nulla torbido, e fin gioviale; ma pure trepido d'una sua grazia interiore. Cioè, anch'egli una voce pura, se pur minore, di quel vasto momento storico-letterario che si suol dire « decadentismo », ma che amerei meglio si potesse chiamare « dell'intimismo » moderno.

G. De Blasi.

ANNUNZI

Giuseppe Vecchi. — *Per la storia delle scienze nel Medio Evo.* N. I di « Mediaevalia », Collana di Studi e di Testi latini e greci medievali. — Bologna, Istituto di Filologia Classica dell'Università, Coop. Tip. Azzoguidi, in-8°, pp. 44. [Il Vecchi, proseguendo i suoi studi sulla cultura del M. E., aggiunge alla copiosa documentazione di manoscritti raccolta dal Grabmann per la storia del metodo scolastico e dell'insegnamento scientifico nel M. E. (*Die Geschichte der scholastichen Methode*, in 2 vol., Freiburg im B., 1909-1911), un gruppo di testi che si trovano in un codice del secolo XII, *Parisinus, Bibl. Nat. Lat. 7203*. La classificazione delle scienze, quale appare nel codice, si muove nell'ambito dei trattati di Alcuino e in esso la filosofia è al centro di tutto l'ordinamento: « dalle tre branche che la costituiscono (fisica, etica, logica) si originano tutte le altre discipline ».

Il capitolo più importante del Vecchi è quello riguardante un testo poetico sull'Armonia delle sfere, cioè il carme in esametri dal titolo: *Naturalis concordia vocum cum planetis*. Che nel cielo tutto

avvenga con ordine e che quest'ordine sia moto e armonia e tale sia « l'anima dell'universo », avevano insegnato Pitagora e i pitagorici, Platone e i suoi seguaci, e in latino si erano fatti assertori di quelle idee Varrone e Cicerone, il cui *Somnium Scipionis* era noto nel M. E. a traverso i commenti di Macrobio e di Favonio Eulogio. « I teorici del M. E. partivano dalla meditazione del *Somnium Scipionis* e del *Commentarium* di Macrobio per formulare l'armonia delle sfere ». In quella tradizione segna un nesso importante il *De institutione musica* di Boezio. Le pagine, in cui il Vecchi mostra come la teoria pitagorica del canto astrale, piena di afflato divino e altamente suggestiva, passando nella visione cristiana dell'Universo, prenda forma in una armonia angelica, cioè « in una *simphonia* di quelle gerarchie celesti, puri spiriti, che tra il mondo umano e il divino, si muovono ciascuna nel proprio grado nell'alto dei cieli », devono essere tenute presenti negli studi danteschi.

Degli altri frammenti, raccolti nel codice parigino, il primo conferma l'azione vasta del *De institutione musica* di Boezio; il secondo tratta del valore morale e dell'efficacia che ha la musica sugli animi; il terzo è un breve frammento di glosse, spesso vaghe, a parole greche; il quarto è un *excerptum* dal *De ponderibus* di Isidoro da Siviglia; il quinto riproduce alcuni esametri sull'armonia delle sfere, attribuiti ad Alessandro Milesio e a noi giunti pel tramite di Calcidio; il sesto è costituito di due distici esametrici sulla difficoltà di apprendere l'« ars naturalis » e la musica.

Nella medesima collana *Mediaevalia* sono annunziati: G. B. Pighi, *Il problema linguistico del « Versus de Verona »*; e G. Vecchi. *Il « Candelabrum » di Bene da Firenze.* [CALC.].

E. CAMILLO BRANCHI. — *Escursioni letterarie da Londra a Firenze.* (*Le fonti italiane della letteratura inglese*). — Santiago del Cile, Pubblicazioni del Collegio Italiano, 1949. In-16°, pp. 51. [Il Dottor Branchi, dell'Università del Cile, Rettore del Collegio Italiano V. Montiglio, in questa conferenza universitaria in edizione bilingue esamina con slancio giovanile e simpatie nettamente mediterranee le derivazioni letterarie inglesi dalla letteratura italiana, tagliando corto e dando per certo anche quello su cui la critica più prudente si tiene ancora in sospeso. Così, dopo aver preluso che « in Europa se la conquista è sempre discesa dal nord, in cambio la civiltà è sempre salita dal sud » (quando mai si imparerà che simili punti di vista sono senza senso?), incomincia a dare per sicure derivazioni dal Boccaccio tutte le novelle e i passi del Chaucer che hanno nel tema o nello spirito qualcosa dei poemi del Certaldese o del *Decameron*. Ma a proposito di questo ultimo la critica d'oggi non è così recisa. Anche altre affermazioni sono troppo nette e « tradizionali », come quella di un Chaucer padre della lingua inglese, assai più creatore di Dante. Dunque col Chaucer

la letteratura inglese, attingendo all'italiana, *entrerebbe finalmente nel campo della civiltà per la sola via possibile* (lo sciovinismo è proporzionale alla distanza dalla patria?). Dal rapido *excursus* del B. che coinvolge i più vari aspetti della cultura e della vita materiale ricordiamo ancora solo un particolare: « Sebbene paia strano che neppure un cenno di esso (Dante) si rinvenga in tutta l'opera shakespeariana, pure non v'ha scrittore del Cinquecento che non lo citi e talvolta con intere terzine », e la lagnanza che del nostro influsso nelle lettere inglesi « nei testi attuali di sintesi storica poco o nulla vi *sia* detto specie per la tendenza xenofoba odierna di (sic) attenuare il contributo italiano ». A. Scagl.].

Pietro Pancrazi. — *Nel giardino di Candido* (« Scritti letterari », collez. diretta da P. Pancrazi e M. Valgimigli, n. IV). — Firenze, Le Monnier ed., 1950, in-16°, pp. 280. [Sono per lo più scritti di divulgazione in giornali e presentazioni dei testi curati dal P. nella biblioteca in 24° ch'egli dirige presso lo stesso editore, tutti riguardanti i nostri antichi, od anziani, dal Sacchetti sino al Tommaseo e al Giusti, concludendo con un elzeviro sui proverbi (1). Sono, si potrebbe dire, ritorni ed alleviamenti durante l'assidua e necessaria sua cura di critico militante, che deve compiere la primissima opera di avvertimento e di cernita delle opere nuove e delle persone letterarie più significative del presente, sono dico, riassaggi alla antica fonte per conservare il gusto esatto e mondo, e per sentire il prezioso rapporto tra il passato e l'oggi, per mantenere cioè continuo e intatto il senso delle proporzioni nel giudizio. Ma la divulgazione del Pancrazi è sempre ricca di quel suo tono misurato ed esperto di chi conosce ciò che è classico e di chi ama intimamente le letture piene del senso della vita, fornite di arguta o pensosa energia morale e psicologica e di capacità letteraria. Non i grandissimi sono specialmente per lui, da cui preferisce, pur onorandoli come si conviene, tenersi in disparte, ma specialmente quei medi e non minimi scrittori che più possono dar la fisionomîa di un dato tempo (e di loro stessi) attraverso i medesimi difetti propri, oltre alle qualità che li fanno apprezzare: quegli scrittori in discreta posizione tra luce ed ombra con i quali egli sta più a suo agio. Nel ritratto del loro carattere o delle loro opere, posto su breve sfondo come l'elzeviro richiede, sintetizzando di necessità, ma concedendosi pure il gusto dell'aneddoto calzante e

(1) Oltre che dei nominati si parla di: fra Giordano da Giano, fra Filippo degli Agazzari, Anonimo (su fra Michele Minorita), il Magnifico, il Burchiello, il Guicciardini, il della Casa, il Doni, l'Aretino, il Piccolomini (della *Raffaella*), V. Franco, il Bembo (lettere d'amore), Gasparina Stampa, il Vasari, il Cornaro, il viaggiatore Carletti, il Redi, il Pananti, il Parini, il Foscolo, il Mazzini scrittore autobiografico, il De Sanctis in esilio, il Manzoni, Carlo Piaggia esploratore, e dei romanzi del secondo ottocento nella considerazione nostra.

rivelatore, il Pancrazi è maestro, e la sobria e chiara sua scrittura, che sente dell'aria di casa — l'atticismo toscano — e non vuole alti voli, è adatta e degna della loro misura. Di qui il gusto limpido con cui si legge questo libro, che se non scopre mondi nuovi, è sempre fine, e dice bene ciò che ha da dire; e nasconde quasi per civetteria, la dottrina; e per pudore appena fa sentire il profondo amore alle lettere che pur illumina queste pagine. Egli sa insomma che dalle sue letture moderne gli viene « uno sguardo nuovo, e come un certo sorriso anche alla più vecchia nostra letteratura; la quale (egli aggiunge devoto e reverente) resterà sempre — così preghiamo Iddio — la più nobile dama dei nostri pensieri ». G. De Bl].

A travers l'art italien du XV^e^ au XX^e^ siècle. — Essais, notes et commentaires publiés sous la direction de Henri Bedarida. — Paris, 1949. In-8°, pp. 244, tav. 39. [Non avendo potuto, per ragioni politiche, continuare a pubblicare, sotto il regime d'occupazione, la « Revue des Etudes Italiennes », la Société d'Etudes Italiennes trovò modo di sostituirla, facendo uscire nel 1941 un primo volume di « Etudes It. 1939-40 », dedicato a Gabriele d'Annunzio, e nel 1949 il presente volume: « Etudes Italiennes 1941-48 »: una miscellanea, i cui saggi non hanno fra di loro altro legame che d'essere dedicati all'arte italiana, o, se riguardanti artisti stranieri, ad artisti che abbiano rapporto con l'arte italiana. Si passa da saggi assai estesi — come i due di P. Francastel su « La Contre-Réforme et les arts en Italie à la fin du XVI^e^ siècle », e di H. Bédarida su « Ribera et l'art italien de la Contre-Réforme », che sono i più vicini per argomento, sebbene non del tutto omogenei di idee, o l'articolo di R. Jullian su « Caravage et l'art de son temps », d'un confuso eclettismo d'opinioni, riecheggiate da autori diversi, rimanendo tuttavia ignorati proprio gli studi che sarebbero stati più chiarificatori in argomento: quelli di Roberto Longhi; — ad altri saggi su temi più circoscritti: su « Lorenzo di Mariano » di M. Stoltz; « J. Massys, J. Hemessen et le romanisme » di R. Genaille; « La statue et les bustes de Richelieu par Fr. Mocchi » di M. Charageat; « Simone Cantarini dessinateur et graveur » di M. Lavallée; « Nouveaux documents sur Canova et Napoléon » di F. Boyer; su « Henri de Triqueti (1804-1874) » di M. Beaulieu. Sono presenti anche due studiosi italiani: G. R. Ansaldi con un ampio resoconto del volume del Chierici sul Castello di Caserta, e C. Cordiè con un saggio su « L'art et l'humanité d'Ottone Rosai ». E infine G. Rouchès dedica alla memoria di Adolfo Venturi una vasta relazione dei due ultimi volumi della sua Storia dell'Arte: l'Architettura del Cinquecento.

Leggendo queste pagine, che stampate di fresco ci parlano, come se fosse d'oggi, d'un avvenimento che fu così grave di duolo quando si produsse, siamo tratti a meditare quanto grande intervallo abbiano

segnato questi pochi anni di guerra e travolgimenti. Si torna a sfogliare il libro; si leggono le date dei saggi: 1939, 1941, 1942...; la sensazione di lontananza si rinnova. Dedicato all'arte italiana, questo libro, ha un'intonazione molto diversa e lontana dalla attuale critica d'arte italiana, che sotto il segno crociano s'è andata foggiando nell'ultimo trentennio una fisionomia ben sua. A. M. Brizio].

Giorgio Petrocchi. — *Pietro Aretino tra Rinascimento e Controriforma.* — Milano, 1948, Soc. Edit. « Vita e Pensiero », in-16°, pp. VIII-392. [Ampia ma un po' intemperante « lettura » (come oggi si suol dire) di tutta l'opera aretinesca, profana e sacra, rivolta all'analisi stilistica, culturale e morale, con informazione copiosa e varia (attenta anche agli scrittori che da ultimo si occuparono del tema: Bontempelli, Praz, Cecchi, Ortolani, Piccone Stella (1), e con commento che, quando si limita all'analisi del testo, riesce semplice e vivo, per quanto non porti gran novità; ma che, se intende costruire su di un ordine maggiore di pensieri in forma di sintesi, si sfa, e volge all'astratto, irretito da non ben formati concetti sul rinascimento. Il P. scrive torbido e prolisso proprio quando intende essere sintetico: difetto di gioventù. Il suo stile non si è ancor formato, perchè il suo pensiero, ansioso d'abbracciar molte cose (e ciò è pur bello) non si è ancor ben organizzato ed assodato, soprattutto mondato e depurato del suo superfluo (2). Veda invece come i massimi critici sono tersi e perspicui; e ciò non toglie pregio, ma anzi rivela tutta l'intima

(1) Una ricca bibliografia della critica conclude il vol., disposta in 436 numeri; va dalle fonti cinquecentesche sino ai più recenti articoli.

(2) È doveroso esemplificare, anche scegliendo a caso: « Nulla di meglio di queste tipologie e di questi esempi può dar la stura agli intenti adulatori dell'A. La precettistica è relazionata da un caso psicologico, ma si realizza poi in un ricordo storico o in una mossa strategica » (p. 210); le *Lettere* aretinesche « non sono soltanto un carteggio... » ma sono un vero e proprio diario intimo. *Intimo* però in un'accezione esterna, narrativa, non spirituale e morale... » (ossia, *intimo* ch'è *esterno*?, p. 322); ed infine tutto questo gratuito ragionare che parte appunto dalla falsa equazione or ora detta: « La linea autobiografica della corrispondenza epistolare dirime da sè i rischi di una visione realistica, imprimendo fortemente sul racconto e sulle chiose lo stato d'animo dello scrittore, i suoi irregolari umori, le sue fantasie senza regola di causalità. Se le *Lettere* gravitassero sulla coscienza dell'Aretino, se fossero un diario intimo in un'accezione modernamente etica e poetica, anzichè essere un diario intimo di sole sensazioni naturali e di appunti sulla giornata esterna dell'autore, potrebbe ancora esistere, *in extremis*, una generale visione realistica... » (p. 339). Ma come mai poter pensare alla possibilità d'un diario intimo nel '500? Perchè porsi innanzi dei quesiti che sono intralci inutili? Ci possono essere meditazioni intime anche profonde, e letterariamente belle nel '500, come il *Soliloquio* del Paruta: ma questo è un religioso esame di coscienza, come il *Secretum* petrarchesco (e di spirito già intimamente barocco). Nell'Aretino non c'è, ch'io sappia, mai la chiusa intimità, ma è fin spampanato tant'è aperto. Perchè accennare anche soltanto, con lui, all'intimità ottocentesca? La questione intrinseca viene sfasata e falsata; e lo stile perciò fluisce lutolento.

loro profondità. In complesso, si rimane, pel giudizio generale, ai termini già posti dal Croce; è impossibile riabilitare l'Aretino, come fosse un moralista, anche se poi a volta a volta, sincero e spontaneo ed istintivo, e insomma così popolaresco, com'egli era (dove non entrasse di mezzo la necessità pratica dell'adulazione o della contumelia, per trarne prezzo), si riveli, come pure avverte il Croce « così delicato e fine e umano a volte nel suo dire » (1). Ma la forma del P. potrà acquistare quella fluidezza e quell'energia di tono che già dimostra in talune pagine, e ad es. in questa bella caratterizzazione della Nanna: « la più terribile vecchia della letteratura italiana »; o dove con giustezza sa dare, trattando delle prose sacre, la parte di merito che spetta all'Aretino, non solo assimilatore del colorismo veneziano, ma egli stesso incitatore, attraverso la propria visione pittorica, espressa in quei libri di materia sacra, dell'impeto, della sprezzatura e bravura del Tintoretto e degli altri veneziani. O ancora riesce il P. in qualche altra pagina dal piglio felice nella rappresentazione letteraria, ma di gusto ancora ottocentesco: « lo si guardi (*l'Aretino*) allorchè s'è già messo sulla strada dell'arte, nel momento in cui va bruciando tutto il peso delle sue scorie umane (*ma in realtà egli ciò non fece mai*), nel momento in cui affigge gli occhi (ancora mossi dalla risata empia) entro l'arte sua così nuda e immediata »: ecco però che insorge il tono oratorio.

Di proposito non moviamo verbo intorno al concetto critico del P. sul rinascimento, e su quella pretesa « minorità ragionativa (di un ragionamento integrale) che è mancanza del Rinascimento »: qui ci sarebbe molto da dire. Quanto all'altro concetto, che l'A. è « nel fondo della sua tristizia morale, un candido e un ingenuo a tratti » è ormai di comune dominio, tra i critici più sensibili: sicchè il lavoro del P. rimane di seria divulgazione, a questo proposito. Ma, ben inteso, quella dell'Aretino e un'ingenuità fatta di insensibilità, come un palato ottuso da scottature; e non è innocenza: se i suoi « capricci dell'immaginazione » lo salvano letterariamente, egli non può assolutamente assurgere a simbolo di uno dei salienti caratteri del secolo, secondo la prestigiosa, ma troppo unilaterale immagine critica desanctisiana. L'A. rimane un « minore » del cinquecento: un vivacissimo autore di « grottesche », per usar un vocabolo del secolo: estroso e vigorosissimo nel suo piglio, ma dannatamente popolaresco, non più. E appunto perciò neppure egli è un realista, essendo padrone, a modo suo, anzi davvero signore, di quello spirito umoresco che corse in tante scritture d'allora. E qui ha ragione il P.: « Se fosse stato veramente un *realista*, come s'è tentato di farlo passare, non vi sarebbe via di scampo per un'integra istanza ». Esatto; ma oimè, che brutto vocabolario avvocatesco. G. De Bl.].

(1) V. *Quaderni della critica*, n. 7, marzo 1947.

Mario Apollonio. — *Fondazioni della cultura italiana moderna,* Storia letteraria dell'Ottocento, vol. I: Vite di poeti. — Firenze, Sansoni ed., 1948 (« Contributi alla Storia della civiltà europea »), in-8°, pp. 360. [Il libro è distinto in nove capitoli dai seguenti titoli: I, Sinossi della civiltà umanistica; II, Alfieri; III, Monti; IV, Foscolo; V, Manzoni; VI, Leopardi; VII, Pellico; VIII, Tommaseo; IX, La cultura del popolo nuovo. Al titolo ben pomposo del libro corrisponde uno sviluppo di ragionamenti evasivi ed allusori di non ben definibile stile critico, salvo lo volessimo dire girovagante e molto parolaio; e stringi stringi, da questo ammassar nuvole di parole si ricava poco poco. Per verifica doverosa si dà un esempio, scelto senza malizia (a p. 331, l'inizio dell'ultimo capitolo): « Il discorso che s'era svolto dall'uno all'altro di questi poeti che abbiamo scelto ad esemplari del nuovo spirito, e che risultano, e meglio ci risulteranno via via osservando la serie delle certezze e le conferme offerte dalla vita partecipata, fondatori della nuova cultura, può essere alluso come moto dall'immaginazione alla fantasia; o come impegno totale che intorno all'immagine chiama tutta la vita, dai moti di un sogno dello spirito ad una più corporea partecipazione dell'intelletto, del sentimento, del senso; o come prima ricognizione di una libertà più ampia offerta alla nuova storia, al di là dei limiti dove l'antica s'era rinserrata. Ma qui occorre avviare il moto di quel discorso dalla responsabilità limitata dei pochi alla presenza delle moltitudini, che non importa quanto consapevolmente (dove il destino dei poeti si rassegnava ad una accettazione totale della parola, li rendeva vittime della loro stessa ispirazione, e in un certo senso li sacrificava, fuor della dolce chiostra dei primi sogni, a consumarsi nell'immagine) sono tratte ad uscire dalla codificazione immobile già riassunta nel concetto della vecchia cultura, e ad accettare i nuovi segni proposti dai pochi e sofferti. Il distacco fra il vecchio e il nuovo non è avvertibile finchè l'intelletto non abbia... » e qui la citazione par sufficiente. Un tempo si riteneva pregio il laconismo; qui il dir così poco in tante e tante pagine è condotto con consumata perizia di letterato. Ma non si vede come questo esercizio solitario abbia bisogno di essere divulgato... G. De Bl.].

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

La traduzione del « Cinque Maggio » di Ramón de Palma y Romay. — Nel suo libro *Traducciones Españoles del « Cinco de Mayo » de Alejandro Manzoni* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1948), il Prof. Mario Gasperini ha riunito ventiquattro versioni della più nota poesia sulla morte di Napoleone. Due altre traduzioni, quella dell'equatoriano Llona, e quella del cubano Ramón de Palma y Romay, che il compilatore non potè procurarsi, sono soltanto citate nell'introduzione (pag. 26). Neppur io ho avuto la fortuna di trovare la composizione del Llona, ma, invece, mi è stato possibile di leggere e copiare la versione del Palma, che trovai nel *Parnaso Cubano, Colección de Poesías Selectas de Autores Cubanos desde Zequeira á nuestros días...* por D. Antonio López Prieto, Tomo Primero, La Habana, 1881, pag. 215-16. Essa apparve per la prima volta nella rivista *El Artista*, numero 9, 17 dicembre 1848, pag. 293, con l'originale e la traduzione dell'Hartzenbusch (versione A in Gasperini, *op. cit.* pp. 71-74), e insieme con questa e col testo italiano fu poi riprodotta nel *Parnaso Cubano*.

Un confronto fra le due versioni spagnole dimostra subito che il saggio dell'Hartzenbusch fu deliberatamente e larghissimamente adoperato dal Palma, il quale fece persino uso di alcune parole e frasi del suo predecessore, specialmente delle parole in rima; cosicchè la sua versione si potrebbe dire una revisione parziale di quello. Ciò nonostante, non è priva dei difetti inevitabili di quelle traduzioni che seguono lo stesso ritmo strofico e il metro dell'originale. Per esempio, scialba e alquanto infedele è la traduzione (*lo ví en silencio un día*) del verso 14 *Vide il mio genio e tacque*. I versi 49-50 non solo ci danno una interpretazione fiacca di

> Ei si nomò: due secoli
> L'un contro l'altro armato...,

ma addirittura falsano l'intenzione del Manzoni con la cattiva scelta di *émulos* quale parola-rima. Molto lontana dall'originale è la voce *relevante* (v. 62), che dovrebbe prendere il posto di *s'avvolve* nel verso: *L'onda s'avvolve e pesa...*, e inesatta è anche la frase *días prófugos* (v. 77) come traduzione di *dì che furono*. Si potrebbero fare altre osservazioni di questo genere; ma in complesso possiamo dire che il Palma riesce a migliorare parecchi versi difettosi dell'Hartzenbusch, che si mantiene alquanto più vicino di questo all'originale,

e che ci comunica qualche cosa dello spirito poetico dei versi italiani. Siamo pienamente d'accordo coll'illustre critico Menéndez y Pelayo quando dice che il Palma « fué uno de los innumerables traductores del Cinco de Mayo de Manzoni, y no de los que peor salieron de la empresa » (1). E, appunto perchè la versione dello scrittore cubano è superiore alla grande maggioranza delle sue consorelle spagnole, crediamo che meriti farla conoscere ai manzoniani, riproducendone integralmente il testo sepolto in pubblicazioni rare, inaccessibili ai più (2).

GIUSEPPE FUCILLA.

Evanston (Northwest. University).

A LA MUERTE DE NAPOLEÓN
(El Cinco de Mayo)

ODA

Murió... cual con el hálito
postrer, sin movimiento
quedó el despojo exánime
falto de tanto aliento,
la tierra herida, atónita,
así al anuncio está.
El fin del sér fatídico
contempla enumedecida;
ni alcanza cuando un héroe
con planta parecida
su polvo en sangre húmedo
á remover vendrá.

Sobre su trono espléndido
lo ví en silencio un día;
cuando con cambios rápidos
cayó, se alzó y yacía,
al vocinglero estrépito
no uní mi voz jamás.
Quien no incensó aquel ídolo
ni le insultó cobarde,
se inspira al ver de súbito
que ya su luz no arde,
y entona en su urna un cántico
que eterno sea quizás.

(1) Cfr. *Antología de poetas hispano-americanos*. Madrid, 1893, Tomo II, pag. LVI.

(2) Il Palma nacque in La Habana il 3 gennaio 1812. Fu avvocato, maestro di scuola, giornalista e autore di opere in verso e in prosa, fra le quali il romanzo *El cólera en La Habana* (considerato il suo miglior lavoro), un altro romanzo, *El Ermitaño de Niágara; Aves de paso, Hojas caídas, Melodías*, collezioni di versi; *El Descubrimiento del Nuevo Mundo por Colón*, melodia drammatica con musica del maestro Bottesini. Tutta la sua produzione letteraria è di carattere tipicamente romantico. Morì il 21 giugno 1860. Per altre notizie si potrà consultare la citata *Antología...* di López Prieto, pag. 202-06.

Del Alpe á las Pirámides,
del Rhin al suelo hispano,
el rayo y el relámpago
suspenso de su mano
tronó de Scila al Tánais,
del uno al otro mar.
Gloria alcanzó? á los pósteros
la árdua sentencia dejo;
la frente postro [al] máximo
poder que un gran reflejo
de su creador espíritu
en él nos quiso dar. 36

El proceloso y trémulo
gozo de un gran intento,
la ánsia de un pecho indómito
que agita el pensamiento
del trono, y pasa el término
que era locura ansiar.
De todo probó; obstáculos
para ensalzar su gloria,
triste destierro, alcázares,
la fuga y la victoria;
dos veces probó el tránsito
del polvo hasta el altar. 48

La lid dos siglos émulos
parando á su presencia,
sumisos á él volviéronse
como á esperar sentencia:
silencio impuso, y árbitro
sentóse entre los dos.
Luego en tan breve límite
su ociosa vida encierra!...
de inmensa envidia y lástima
por él gimió la tierra,
ódio y amor indómitos
de sí dejando en pos. 60

Cual pesa sobre el náufrago
la ola relevante
sobre la cual el mísero,
alzado en otro instante,
por ver remotas márgenes
en vano se esforzó:
Así á su alma el cúmulo
de las ideas abruma!
A la posteridad propúsose
hablar de sí; y su pluma
sobre la eterna página
sin fuerzas !ay! cayó. 72

Qué veces !ay! al tácito
fin de días inertes,
bajó los ojos fúlgidos,
cruzó los brazos fuertes,
y absorto los días prófugos
se puso a recorrer:

Y en el campal estrépito
representóse fieles,
de acero los relámpagos,
las filas de corceles,
las concitantes órdenes
y el ráudo obedecer.

Ay! á tan grande pérdida
quizás ya sin aliento
desesperó; mas válida
mano del firmamento,
á más sublime atmósfera
lo transportó inmortal:
Donde entre flores místicas
da paso la esperanza
á sitios en que el ánima
tanta ventura alcanza,
que allí es silencio lóbrego
la gloria mundanal.

Bella, inmortal, benéfica
¡oh Fe, de triunfo orlada!
de esta victoria aplaúdete,
que frente más alzada
ante la cruz del Gólgota
jamás se prosternó.
Tú del cansado túmulo
aparta toda ofensa;
el Dios del mundo árbitro,
que el bien y el mal dispensa,
sobre el desierto tálamo
al lado de él posó.

CRONACA

* A cura del « Centro di Studi Tassiani », sorto in Bergamo, è uscito il primo numero d'una nuova rivista che s'intitola *Studi Tassiani*. Mentre diamo ad essa il nostro più cordiale benvenuto, proponendoci di dare notizia particolareggiata degli articoli che verrà pubblicando, negli spogli del *Giornale storico*, desideriamo di esprimere il nostro più vivo compiacimento nel vedere attuato a Bergamo il da lungo ventilato disegno d'un Centro di studi dedicato al poeta legato alla città dalle vicende della sua famiglia. A renderne possibile l'attuazione sono stati i munifici doni fatti alla Biblioteca civica di Bergamo da un benemerito cittadino, l'avv. Luigi Locatelli, nato a Bergamo l'8 genn. 1872 e morto nella sua città natale il 31 maggio 1949: il dono cioè della sua raccolta tassiana di manoscritti, stampe, iconografia e documenti, la più ricca tra le esistenti, e della monumentale bibliografia di Torquato e Bernardo Tasso, comprendente migliaia e migliaia di schede e cataloghi e repertori preziosi. Questi due doni rendevano Bergamo — per gli strumenti che poteva offrire agli studiosi — particolarmente adatta ad ospitare un « Centro di studi tassiano », che oggi è finalmente nato anche ufficialmente.

Gli *Studi Tassiani* iniziano doverosamente le loro pubblicazioni con un articolo su Luigi Locatelli e le sue benemerenze per gli studi tassiani.

* È uscito in elegantissimo opuscolo il piano della collana « La letteratura italiana, storia e testi » che, diretta da R. Mattioli, P. Pancrazi e A. Schiaffini, sta per iniziare le pubblicazioni presso l'editore Riccardo Ricciardi. La collana, che vuol « raccogliere in un *corpus* organico i risultati particolari, gli sparsi acquisti di un cinquantenario di lavoro » sulla nostra letteratura, « così nel campo della filologia, come in quello della storia e della critica », è ripartita in sette sezioni, e cioè: I. Le origini e il duecento, II. Il trecento, III. Il quattrocento, IV. Il cinquecento, V. Il seicento, VI. Il settecento, VII. L'ottocento e il primo novecento, e ogni sezione comprenderà un volume di storia letteraria, di 200-300 pagine, « con un rapido ma compiuto disegno dei caratteri del periodo e un'organica illustrazione dell'opera dei singoli autori », con la bibliografia essenziale, e

un adeguato numero di volumi, di mille e anche più pagine, contenenti le opere maggiori e le più vive o significative delle minori. Le opere principali saranno date per intero, delle minori « si offriranno talvolta soltanto alcune parti, tali però che stiano a sè e serbino il tono dell'opera intera », rappresentando fedelmente la fisionomia dell'autore. I testi d'ogni autore saranno preceduti da compendiose presentazioni bio-bibliografiche e, dove è opportuno, « anzi solo dove l'opportuno confina con il necessario », illustrati da « note esplicative, di carattere storico e linguistico, non estetico ». Sono preventivati in tutto 75 volumi, di cui il piano indica gli ordinatori e curatori, scelti fra i migliori studiosi delle nostre lettere, e dà, volume per volume, il sommario. Un volume di supplemento conterrà gli indici generali dell'intera collezione, che la Casa e i direttori dell'opera prevedono di potere stampare « nel giro di pochi anni ». Al piano è allegato uno *specimen* con pagine di prosa e di poesia, sulla carta e con i caratteri (incisi appositamente) della collana, e dà un'idea del grande decoro con cui sarà curata.

Auguriamo alla collana il successo che meritano i propositi dell'editore e dei direttori, e non dubitiamo che, dando un panorama completo dei risultati finora ottenuti dai nostri studi, essa contribuirà anche a dare agli stessi nuovi e fecondi impulsi.

* Si è svolto con molto successo a Firenze dal 27 al 31 marzo scorso, col fervido impulso organizzativo del prof. Carlo Pellegrini, il V Congresso di lingue e letterature moderne, cui presero parte i rappresentanti di una ventina di paesi, con circa duecento convenuti, tra cui molti illustri studiosi. La « Commission Internationale d'Histoire littéraire moderne », ch'era stata costituita nel 1928 al Congresso internazionale di scienze storiche di Oslo per opera del compianto Paul Van Tieghem (collo scopo di « établir un contact permanent entre les savants, de rapprocher et d'aider les chercheurs, de constituer ou perfectionner les instruments de travail, de promouvoir de toutes façons les études d'histoire littéraire ») ha assunto ora la denominazione di « Federazione Internazionale per le lingue e letterature moderne », che meglio dichiara la sua funzione ed importanza; ed il congresso di Firenze è stato il suggello ufficiale di tal suo nuovo carattere. Il tema generale di esso, come ricaviamo dalle notizie pubblicate nella « Rivista di letterature moderne » di Firenze (n. 4, apr.-giugno '51) riguardava i « Rapporti delle lingue e letterature moderne con le arti figuratire »; oltre alle sedute plenarie i lavori si svolsero in sedute a sezioni separate. Attendiamo che siano pubblicati gli *Atti* di esso per indicare gli argomenti, molti e di grande interesse, che toccano da vicino o riguardano in pieno la nostra letteratura, da Dante al romanticismo, secondo le notizie delle relazioni e comunicazioni di cui leggiamo il cenno nella *Rivista* sopra citata.

Ma l'interesse del Congresso, che fu occasione di uno scambio quanto mai utile e fecondo di punti di vista e di idee tra studiosi più noti tra loro per fama che non (per lo più) di persona, consistè appunto nel vivo e diretto contatto tra di essi.

E soprattutto si decise (e di ciò si vuol dare qui notizia, compiacendoci della iniziativa che dà sempre maggior impulso agli studi) che pur mantenendo la « Fédération internat. des langues modernes » i singoli comitati nazionali per ogni paese, essa dovrà risultare soprattutto di un certo numero di associazioni — a carattere internazionale — di studiosi di singole discipline, associazioni che valgano a meglio stringere i legami tra tutti gli interessati, di qualunque stato siano, intorno a certi determinati loro interessi specifici: società di studi italiani, francesi, spagnuoli, inglesi, ecc. Queste sono in via di costituzione; ma pur con le naturali differenze nei particolari, secondo le varie necessità, saranno però tutte rispondenti ad un intento convergente, e secondo uno schema generale unico. A Firenze intanto si gettarono le basi di una « Società internazionale di studi di letteratura italiana », e fu costituita una presidenza provvisoria: presidente d'onore Attilio Momigliano, effettivi Henri Bédarida e Umberto Bosco, segretario V. Branca. Il criterio dell'impostazione è degno di ogni elogio. Rivolgiamo un saluto ed un augurio di lungo e fecondo lavoro alla nuova Società, che non potrà se non giovare a quegli studi a cui da tanti anni il *Giornale* si dedica: i nomi degli illustri promotori di essa sono sicura arra di buona e proficua attività. Appunto qui ne diamo notizia perchè soprattutto gli studiosi stranieri ne siano edotti (rivolgersi per ora al prof. Carlo Pellegrini, via Toscanelli 2, Firenze).

G. De Bl.

* A chi voglia conoscere la cronologia, i modi di composizione e le redazioni delle opere di Baltasar Gracián, che furono molto lette in Italia nel Seicento e ai primi del Settecento, gioverà il saggio documentatissimo di Miguel Batllori, *La vida alternante de Baltasar Gracián en la Compañia de Jesús con nuevos autógrafos*, estratto dall'« Archivum Historicum Societatis Jesu », Roma, vol. XVIII, 1949, in-8°, pp. 84. Dei nostri lettori desterà l'attenzione soprattutto il capitolo: *Las « cosillas » y los libros del Padre Gracián*: 1636-1651, dove tra l'altro è detto: « Pocos escritores hay, en toda la literatura española, que travasen a sus obras un tan grande caudal de experiencia personal y de erudición libresca a la vez... Admitiendo la bipolaridad persona-erudición de toda la obra graciana, el conjunto de sus escritos podría dividirse y agruparse según la tensión o distensión de uno de esos polos respecto del otro: el predominio del primero sobre el segundo da el sello a *El Héroe de Lorenzo Gracián infanzón* (1637), a *El Discreto* (1646), y al *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647); la hipertensión del segundo es patente en *El Político*

(1640) y en la *Agudeza y arte de ingenio* (1642, 1648); el equilibrio, la fusión harmónica y perfecta de entrambos, bastaría, si otros méritos no tuviera, a dar la primacía a su obra máxima, *El Criticón* (1651, 1653, 1657). Como calcado en moldes de escuela, *El Comulgatorio*, publicado en 1655, queda al margen de esta división bipolar » (pp. 22-35).

Ragguardevole il capitolo *La crisis de « El Criticón » o las indiscreciones del Discreto: 1651-1658.* C.

* Giova a chiarire il significato del titolo *Il Conciliatore*, che il Di Breme volle fosse dato al foglio azzurro dei nostri romantici, una forte lettera che egli scrisse al Sismondi nel 1818 e che Rolando Anzilotti ora pubblica, insieme con un'altra, non meno importante, nel n. 3 della « Rassegna Lucchese », 1951, e in opuscolo: *Due lettere inedite del Di Breme al Sismondi.*

Dalla prima viene confermato che è da escludere l'interpretazione particolare d'una conciliazione di gruppi (gruppo dibremiano e gruppo manzoniano). Ecco le parole del Di Breme: « Les esprits libéraux se rangent sous notre bannière, et nous envoyent tout plein de pièces analogues à insérer; les autres levent le masque et se déchirent en rage impuissante: voilà ce que j'entendais moi par *concilier* et *Conciliateur* lorsque je donnois ce nom au journal ». Liberali, come appare dalle citazioni nel vol. *I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del « Conciliatore » sul romanticismo* (Torino, Utet, 1951, pp. 336-340), sono nell'idea del Di Breme coloro che liberamente discutono il loro pensiero e in esso si conciliano: « Ecco la vera conciliazione »... « Noi ci proponiamo di conciliare e conciliamo infatti, non i leali coi falsi, ma tutti i s i n c e r i a m a t o r i d e l v e r o ».

Nella seconda lettera è bellissimo il ritratto che il Di Breme traccia di A. G. Schlegel, sposo a Sophie Paulus: « Je réponds à sa femme de sa mysticité, de son insupportabilité, tout au plus aussi de sa luxure, mais pas d'un instant de bonheur. Cet homme devroit engendrer un petit dominicain avec les griffes, et à gueule étincelant. J'ai osé écrire cela à la Duchesse de Broglie [Albertina, la figliuola di Mad. de Staël]. Les derniers entretiens que j'ai eu avec cet homme m'ont fait peur. J'ai rêvé deux nuits que Schlegel m'épilait avec den ongles crochues, en chantant des pseaumes. Son esprit n'est que trop bien constaté: il en a diablement... ».

È notevole in questa lettera anche l'accenno a Pellegrino Rossi, « l'avvocato pallido » di Bologna (ove si era formato), sul cui romanticismo giovanile molto resta da dire. C.

* Viva testimonianza della letteratura contemporanea è il libretto « Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi) » — Torino, ediz.

Radio Italiana, 1951, quaderni della radio, XI, pp. 108, in-8° — che, come già fece più di cinquant'anni fa l'Ojetti in « Alla scoperta dei letterati », raccoglie in modo moderno, dalla voce stessa degli autori le loro opinioni, i loro propositi, i criteri tenuti nella loro attività letteraria, i loro disegni per il futuro; così da presentare un rapido scorcio della nostra presente civiltà letteraria (c'è qualche omissione, occorre dirlo: mancano ad esempio testi di Bacchelli, di Saba, di Alvaro, per fare i primi nomi importanti che vengono alla mente; ma, poichè la prefazione avverte che tali confidenze di scrittori alla radio durarono più mesi, ed ebbero cioè molto successo, auguriamo presto una seconda puntata ricca e nutrita come questa). Nulla di più utile che questo libretto a mostrare come sia profonda l'impronta del pensiero estetico crociano nei nostri autori; i quali l'usano magari a schermirsi da troppo insistenti e perentorie domande dell'introduttore, per rimanere sulle generali e non sbilanciarsi. Tuttavia nel complesso le opinioni risaltano vive ed il panorama risulta evidente: la poetica presente è ben lontana da quella di vent'anni fa, volta al calligrafismo, all'ermetismo, alla prosa d'arte. Oggi ci si impegna in qualche modo sempre, e con una pervicace serietà, con uno scrupolo morale notevole, nella lotta dell'arte, e si lavora con coraggio grande nonostante certa solitudine e certo abbandono pratico in cui è lasciato lo scrittore, ben poco sorretto da confidente attesa del pubblico: tuttavia lo scrittore lavora. Ricordiamo perciò questo libretto come prezioso documento al futuro storico. Esso comprende testi di Sibilla Aleramo, Luigi Bartolini, Maria Bellonci, Ugo Betti, Emilio Cecchi, Giuseppe De Robertis, Enrico Falqui, Francesco Flora, Carlo Emilio Gadda, Gianna Manzini, Paola Masino, Eugenio Montale, Alberto Moravia, Giovanni Papini, Cesare Pavese, Enrico Pea, Bonaventura Tecchi, Giuseppe Ungaretti, Elio Vittorini: vari critici, come si osserva, sono compresi tra questi scrittori. G. De Bl.

* In verità il *Giornale*, che per suo istituto, trattando di storia, deve astenersi dall'occuparsi dei viventi, non avrebbe potuto parlare del libretto su indicato, se sventuratamente uno degli scrittori qui nominati, e non tra i meno rappresentativi, da un anno ormai non fosse più tra i vivi: Cesare Pavese, che mai avremmo creduto potesse entrare tanto presto nel numero di quegli autori la cui opera è tutta compiuta. Con tristezza quindi lo rammentiamo, appena ad un anno di distanza dalla sua immatura scomparsa. Tanto maggiore interesse storico acquista l'intervista di lui, qui stampata, che è un esame critico assai acuto delle ragioni intime della sua arte. Per chi pensi a lui come ad un campione del neorealismo odierno, data la immediatezza del suo linguaggio (ma si pensi al tono della parola pregnante e carica nel suo fluente discorso), lo disingannerà la asserzione chiarissima (a pag. 86): « Quando comincio un racconto, una

favola, un libro, non mi accade mai di avere in mente un ambiente socialmente determinato, un personaggio o dei personaggi, una tesi. Quello che ho in mente è quasi sempre soltanto un ritmo indistinto, un gioco di eventi, che, più che altro, sono sensazioni e atmosfere... »; gli eventi del racconto gli si costruivano nella fantasia in modo da trasformarsi « in simboli di una data realtà ». Il suo libro ritenuto da lui più significativo, quello che ebbe accanto a sè morendo, è, lo si sa, *Dialoghi con Leucò*, un'interpretazione di miti greci, spogliati di « ogni bellurie » neoclassica, veduti con un senso di fatalità e con una eroica amarezza che egli traeva, attraverso la conoscenza degli studi di etnografia, di cui molto si interessava, dal suo più profondo sentire. Molto può dire questa breve intervista, a far intendere l'alone fantastico che circonda il suo stile narrativo-lirico. Essa, avvenuta neppur due mesi prima della fine di lui, porgerà le linee maestre della poetica di Pavese al critico che vorrà occuparsi (come indubbiamente merita) delle sue opere: e qui potrà cogliere le sue esperienze teoriche più mature, una autoriflessione ben più limpida che non in quelle pagine: *Il mestiere di poeta* del '34, in calce a *Lavorare stanca* (ediz. '43). E la stessa inflessione di voce con che pronunciò queste parole (poichè ci accadde di udirle) testimoniava la sua serietà e come non concedesse nulla al pubblico. Incominciò con tono compreso, serissimo, come di meditazione ieratica quasi, senza sorriso, e con voce velata e un po' sorda; e continuò con qualche improvvisa sonorità, come usava.

A chi si interessi del Pavese, oltre alle recensioni e ai congedi dell'ultimo anno nelle riviste, ricordiamo (perchè di meno facile reperibilità) l'articolo di Giuseppe Vaudagna, *Insieme con P.* (sono ricordi di un amico dello scomparso, e note psicologiche su di lui, di vivo interesse), nella pubblicazione: *Le ore della Bussola* (galleria d'arte), Torino, gennaio-febbraio 1951, a p. 5-8, con due illustr. Pure notevoli, tra gli scritti postumi suoi, quelli pubblicati nella rivista appena iniziata da lui quando scomparve: *Cultura e realtà* (Torino, n. 3), di cui fu condirettore.

Leggiamo ora nella *Nuova Stampa* del 28 agosto 1951 un bell'articolo di Fr. Antonicelli nell'anniversario della scomparsa di C. P., intitolato *Morte d'estate*, dove si danno preziose anticipazioni intorno ad un *Diario* dello scrittore. G. De Bl.

* « Magnum proventum poëtarum annus hic protulit » comincia compiaciuta una lettera di Plinio; noi potremmo dire qualcosa di simile dei nuovi autori di storie letterarie italiane comparse in questi ultimi anni. Accennammo già a quella di Giuseppe Lipparini, recentemente scomparso, estremo suo lavoro, com'egli sentiva; ne ricordiamo ora altre. Quella di Francesco Mascialino (Brescia, ed. Vanini, 1948-49, 3 voll.) è accurata, ampia di notizie, con minute analisi

critiche, e ad ogni capitolo fornita di particolare bibliografia; quella di Alfredo Galletti, che fa parte di un'opera in collaborazione con il Chiorboli (*Storia e Antologia d. lett. it.*, Bologna, Zanichelli 1948, in 3 voll.) è acuta, piena di una sua visione personale; è il succo di un diuturno studio, ricca di riferimenti alle letterature d'Europa, ed originale nella impostazione (ad es. nel cap. sul *Furioso*, e su tutto il periodo del romanticismo), quanto sistematicamente ostile alla letteratura degli ultimi decenni; quella di Francesco Flora nella sua redazione minore (Milano, ed. Mondadori 1947, 3 voll.) conserva col dettato ed il disegno della maggiore sua opera, da cui è stata resecata, la duttilità elegante dell'analisi critica, sfrondata com'è principalmente della esperta esemplificazione delle « bellezze » degli autori, ch'è un gran pregio dell'*editio maior*, ma completata per gli scrittori del '900 dal Flora; quella di Giuseppe Ortolani (Torino, Chiantore, s. a., in 3 voll.) già per l'innanzi uscita presso altro editore, ma poco conosciuta allora, è di uno stile limpido nel suo discorso aggraziato ed elegante; quella di Edoardo Gennarini (Torino, Paravia 1947, 3 voll.) frutto anch'essa di studi personali, è ampia nell'esposizione delle più recenti forme della letteratura dell'ottocento e del novecento; quella di Augusto Vicinelli finalmente è giunta alla sua conclusione con il vol. su l'ottocento (Milano, ed. Antonio Vallardi), con ricca antologia e gremita di note; quella di Giuseppe Citanna, pure con antologia, è lineare ma non secca, densa anzi per la sua capacità di sintesi, secondo ben maturati principî (Milano, ed. Garzanti, 3 voll.); quella di Carmelo Cappuccio (Firenze, ed. Sansoni, 1949, un vol.) chiara nella forma, è organicamente pensata e di valore non solo informativo e propedeutico; quella di Giulio Dolci (Milano, ed. « La Prora », 1950, 3 voll.), molto ampia e foltissima di informazioni anche su i minimi, è ben digesta nelle notizie su ciascuna opera maggiore o di rilievo, con vasta bibliografia ad ogni capitolo ed accenni utilissimi alla fortuna dei nostri autori, sì da presentare la nostra letteratura nell'ambito vasto della civiltà complessiva d'Europa; quella di Natalino Sapegno per i suoi particolari pregi spicca tra l'altre, e già da anni è ben conosciuta; di essa è uscito qualche anno fa il vol. 3° ed ultimo dell'ediz. maggiore, nel quale si osserva un rinnovarsi ed aprirsi dello stile critico di lui, animato da un calore nuovo, e da un impegnarsi vivacemente con autori dell'ottocento vicini al suo spirito, come appare anche nella edizione minore, in un sol volume, *Disegno Storico* ecc. (entrambe presso « La Nuova Italia », Firenze) che conserva quasi integri soprattutto gli ampi capitoli dell'ultimo vol.; quella (last but not least) di Raffaello Ramat dal titolo: *La civiltà letteraria italiana* (Firenze, Sansoni, 1950), di cui è da non molto uscito il primo vol. — da S. Francesco a Savonarola — è ricchissima nella parte antologica, e costruita secondo un disegno nuovo, che non in tutto mi pare

approvabile, ma certamente mostra esperta conoscenza dei testi, e finezze d'analisi critica nei commenti... (1). Ma non le conosciamo tutte, e desideriamo qui indicare, tra le molte uscite, quelle di cui abbiamo potuto saggiare direttamente il valore. Scritte per l'uso dell'insegnamento — anche quella del De Sanctis fu stesa inizialmente con questo intento, e conviene rammentarlo – esse in effetto, composte da insegnamenti universitari di fama, o da esperti professori dei licei, rispecchiano al vivo e con somma adeguatezza sia nei loro quadri sintetici che nelle analisi critiche singole, lo stato presente dei nostri studi, da cui traggono vivo nutrimento per la diretta esperienza degli autori, e riflettono cioè quella che può chiamarsi la coscienza generale, lo stato presente della nostra critica e filologia, offrendo in breve i frutti e i risultati di esse, con lavorio di sintesi originale e non sempre solo di informazione e compilazione.

Per questo, e per attestare le qualità sostanziali di ciascun autore, nella varietà delle interpretazioni singole e delle diverse forme dell'impostazione generale, è bene ricordare anche tali opere sul *Giornale*, chè anzi proprio da esse si potrebbe trovare motivo e spunto ad approfondire i criteri con cui operare un più sottile modo di periodizzamento della nostra storia letteraria, dico per ringiovanire i quadri dell'esame complessivo, non per renderlo più trito; per renderlo cioè consono a quello che è ormai il raffinato lavorio critico sul singolo autore, su di ciascuna opera. A tal riguardo mi pare che si possa condurre ancora innanzi l'esame storico, verso una più squisita capacità di sintesi: e anche questo è uno dei compiti necessari della filologia. G. De Bl.

(1) Aggiungo sulle bozze il *Sommario storico d. letter. ital.* di Angelo Gianni, (Firenze, La Nuova Italia, 1951, in un vol.), pur essa opera meditata con grande amore e impegno, limpida nella stesura, aperta al soffio della critica recente, e scritta con originale calore d'intelligenza. Quanto siamo lontani — anche se non tutte le sue opinioni si possano accettare — dagli aridi vuoti sommari di cinquant'anni fa, meri cataloghi di nomi! (Soltanto a pag. 98 lo storico francese che parlò per primo di « rinascimento » è il Michelet).

Ferdinando Neri, *Direttore responsabile.*

Tipografia Vincenzo Bona - Torino (1951) (23887)

MANOSCRITTI E STAMPE DELLE LETTERE DI PAOLO GIOVIO

Come appare da uno studio pubblicato in questo *Giornale*, **113**, (1939), pp. 225 sgg., l'inizio delle mie ricerche per una nuova edizione — integrale, quanto più è possibile — delle lettere di Paolo Giovio, volgari in massima parte, latine alcune poche, risale a una dozzina d'anni fa. Ne ebbi il primo suggerimento ed un valido aiuto, sul principio, da Vittorio Cian. Le ricerche, iniziate nel '38, furono condotte innanzi, con qualche interruzione, fino al '42. Nel giugno del '42 l'« Istituto Storico per l'età moderna e contemporanea » accolse la mia proposta di pubblicare l'epistolario del Giovio, quando fosse raccolto e ordinato secondo il « piano » che avevo presentato (circa 400 lettere, di cui molte inedite, da distribuire in ordine cronologico in due volumi), nella collezione delle « Fonti per la storia d'Italia ». Purtroppo però, per l'aggravarsi della situazione bellica e lo « sfollamento » degli archivi e delle biblioteche, il lavoro, già bene avviato, dovette essere interrotto. E per vari motivi non mi è stato possibile riprenderlo prima del '49. Intanto però, nel '48, in un volume antologico di *Lettere del Cinquecento* (Torino, Utet), inserivo 31 lettere del Giovio; di cui alcune inedite, esemplate sui mss.; altre, edite precedentemente, rivedute sui mss. e sulle stampe del '500. Sul principio del '49 ebbi dall'Istituto Storico nuovo incoraggiamento a continuare il lavoro cominciato e l'assicurazione che i due volumi saranno pubblicati nella collezione predetta. L'allestimento del primo volume è ora a buon punto; e confido che potrà essere ultimato nella primavera del '52.

Intanto la Direzione del Giornale Storico ha voluto cortesemente accogliere qui queste mie note su alcuni mss. e stampe di cui avevo dato sommarie notizie nel predetto studio e in una « Memoria » pubblicata dall'Accademia delle Scienze di Torino (S. II, T. 70, P. II, 1942): *Politica e vita morale del '500 nelle lettere di Paolo Giovio*; note che, rielaborate, entreranno a far parte della *Introduzione* al primo volume.

Come era prevedibile, e come già ho accennato negli studi precedenti, nelle mie ricerche sui mss. e sulle stampe mi sono trovato dinnanzi a un buon numero di minuti problemi che hanno imposto una prudente lentezza al mio lavoro. A parte l'esigenza di raccogliere da tante parti il materiale (sono parecchie centinaia di fotografie provenienti da una trentina di biblioteche e di archivi, di cui alcuni fuori d'Italia), di molte lettere occorre accertare o correggere l'indirizzo o la data, che mancano o sono errati nelle copie manoscritte e nelle stampe. Le lettere che ci sono pervenute attraverso più copie manoscritte o più edizioni a stampa esigono un attento lavoro di collazione (nella nostra edizione le varianti di pensiero e di lessico saranno registrate a pie' di pagina): che presuppone una sicura conoscenza della lingua del '500, e più particolarmente del singolare linguaggio del Giovio, nelle lettere volgari: tra latineggiante e dialettale, spesso, pur su fondo toscano letterario, estroso e vario, sparso di vocaboli e modi di dire non registrati nei maggiori vocabolari della lingua italiana, di voci furbesche e di nomignoli convenzionali; che bisognerà dichiarare, per quanto sarà possibile. A tale scopo, il secondo volume dell'edizione sarà corredato di un glossario. L'edizione, mentre si propone di rendere un utile servizio agli studiosi della vita politica e morale del '500 — chè le lettere del Giovio sono ricchissime di notizie, di « voci », e di giudizi, ispirati a uno spregiudicato realismo, su uomini e cose — vuole dunque anche essere un contributo ad una miglior conoscenza della lingua del '500. C'è ancora molto da fare in questo campo: come avverte facilmente chi si

provi a intendere con esattezza e a dichiarare, per esempio, il testo dei *Ragionamenti* e delle commedie di Pietro Aretino, o della *Zucca* e delle lettere del Doni.

I. *L'ediz. Sessa, 1560, delle lettere volgari del Giovio* (1).

Negli ultimi tempi della sua vita, il Giovio ebbe intenzione di stampare un volume di lettere sue; come appare dalla lettera ad Annibale Raimondi, da Pisa, 23 maggio '52: « E voi potrete mostrar a tutto il mondo questa mia lettera, ch'io ve ne prego; della qual tuttavia mi tengo copia, e sarà forse causa di farmene stampare un volumetto di molt'altre ch'io me ne trovo » (cfr. la raccolta del Domenichi, qui sotto citata, c. 67*r*). Che il Giovio usasse, sebbene saltuariamente, conservare le minute o trarre copia delle sue lettere, è dimostrato anche dal ms. della biblioteca Comunale di Como, di cui si dirà più oltre. Egli ebbe tra i suoi amici, e possiamo dire tra i suoi allievi, Lodovico Domenichi, abbastanza noto come uno dei più operosi e intelligenti poligrafi del '500, ma non meno noto agli studiosi per i suoi plagi (che del resto erano nelle consuetudini di quei letterati mestieranti) (2).

---

(1) Per sveltire i rimandi, adotto in queste pagine alcune sigle, a indicare due edizioni del '500 e alcuni archivi e biblioteche in cui si conservano mss. delle lettere del Giovio: D: ediz. Sessa, 1560, delle lettere del Giovio raccolte dal Domenichi; F: *Lettere facete*, Venezia, Zaltieri, 1561; B A: biblioteca Ambrosiana; B C: biblioteca Comunale di Como; A P: archivio di Stato di Parma; B E: biblioteca Estense di Modena; A F: archivio di Stato di Firenze; B R: biblioteca Nazionale di Roma; B Vat: biblioteca Vaticana; A N: archivio di Stato di Napoli.

(2) Sul Domenichi, cfr. specialmente le notizie raccolte da C. Poggiali, in *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, Piacenza, 1789, vol. I, pp. 221 sgg.; da A. Tessier, in *Giornale di erudizione*, I (1889), pp. 164-89; da A. Salza, *Intorno a L. Domenichi*, in « Rass. bibl. d. lett. ital. », VII (1899), pp. 204-9 (ivi, altri rimandi bibliografici); e vedi anche S. Casali, *Annali* del Marcolini, Forlì, 1861; S. Bongi, *Vita di A. F. Doni*, premessa all'ediz. 1863, Firenze, Barbèra, dei

A lui il Giovio affidò la traduzione di parecchie sue opere latine; e di cotesto lavoro del Domenichi si compiacque, e lo ringraziò pubblicamente (1). L'intenzione del Giovio di raccogliere « un volumetto » delle sue lettere fu realizzata, dopo la sua morte, dal Domenichi. E si ebbe così la più copiosa silloge di lettere gioviane che sia stata messa insieme fino ad oggi:

« *Lettere volgari* | *di Mons. Paolo* | *Giovio da Como* | *Vescovo di Nocera* | *Raccolte per Messer* | *Lodovico Domenichi* | *Et nuovamente stampate con la tavola.* | *Con privilegio.* | *In Venetia appresso Giovan* | *Battista et Marchion Sessa F.* ».

[In fine:] « *In Venetia, appresso Gio. Battista et Marchion* | *Sessa Fratelli MDLX* ».

È un volume di cc. 122 numerate, più due carte non numerate che contengono la *Tavola* (2).

La raccolta del Domenichi contiene 91 lettere del Giovio; che al lettore appaiono in numero di 89; perchè alle cc. 103*r*-108*r* sono accozzate insieme, a formare apparentemente

---

Marmi; *Annali* del Giolito, Roma, 1890. Ma a noi interesserebbero soprattutto le relazioni del Domenichi col Giovio: sulle quali non trovo in coteste opere che notizie sommarie e generiche.

(1) Cfr. specialmente la lettera del Giovio al Domenichi da Roma, 12 luglio 1549, che si legge in D, c. 90*r*.

(2) Ne ho visti sei esemplari: uno della bibl. Marciana (22. D. 258), uno della bibl. Civica di Torino, due della bibl. Vaticana, due della bibl. Nazionale di Roma. Un raffronto tra cotesti sei esemplari (limitato necessariamente ad alcuni passi scelti sparsamente nel volume) mi dà fondato motivo di credere che cotesta edizione delle lettere gioviane non presenti alcuna variante da esemplare ad esemplare (che è un fatto avvenuto più volte nelle stampe del '500). Noto, fra l'altro, che in tutti gli esemplari predetti si riscontra lo stesso errore di stampa nella numerazione delle carte: le carte del quaderno E, che dovrebbero avere i nn. 33-40, recano invece i nn. 41-48; che sono poi ripetuti nel quaderno F (nei miei rimandi, ho assegnato alle carte del quaderno E la numerazione che dovrebbero avere: 33-40). Ritengo perciò che l'editore dell'epistolario gioviano possa valersi indifferentemente di qualunque esemplare di quella edizione. Comunque, avverto il lettore che mi sono servito dell'esemplare della Marciana sopra indicato.

un'unica lettera, senza data nè luogo, col « titolo » indeterminato: « All'Amico », tre lettere, dirette probabilmente alla stessa persona (1). Oltre alle lettere del Giovio, vi si leggono 17 lettere di vari a lui, e una di Lelio Torelli a Benedetto Buonanni, del 25 novembre 1548: che si inseriscono sparsamente tra le lettere gioviane.

Delle lettere del Giovio si possono distinguere, nel volume, tre gruppi o serie: in ciascuno dei quali è osservata approssimativamente la successione cronologica, pur con qualche lettera fuori posto: 1) cc. 4*r*-69*r*: 48 lettere poste quasi tutte in ordine cronologico, di cui la prima è del 1528; le altre vanno dal '36 al '52, ma sono per la maggior parte del '46 e anni seguenti; 2) cc. 75*v*-91*v*: 19 lettere, che vanno dal 1535 al 1552 (ma una lettera del '51 è posta al principio di questa serie); 3) cc. 92*r*-116*r*: 24 lettere, che vanno dal 1535 al '52 (la maggior parte dirette a Rodolfo Pio di Carpi, vescovo di Faenza, poi cardinale). Delle diciotto lettere di vari, cinque sono inserite fra le lettere gioviane del primo gruppo e tredici alla fine di esso.

In capo al volume il Domenichi collocò una lettera di dedica a Matteo Montenegro, « gentiluomo genovese », con la data: Firenze, 1° aprile 1560, nella quale si legge: « ... Dedico a V. S. un volume di lettere di Mons. Paolo Giovio da lui dettate in questa lingua. E se bene esso, mentre ci visse, ebbe per sua principal professione lo studio della lingua latina, da lui con tanta eloquenzia e splendore arricchita e illustrata, come sa tutto il mondo,

---

(1) Come si vedrà anche più oltre, la prima (cc. 103*r*-104*v*: « Avanti la ricevuta delle lettere... ») è una lettera a Nicola Renzi, del 27 agosto 1540, di cui l'originale autografo si conserva in A P; e una copia, col titolo: « All'amico », senza data, nell'Ambrosiana, *S 108 Sup* (cfr. la nota 6 di p. 408). La seconda (cc. 104*v*-106*v*: « Io non so se ho di congratularmi... »), di cui riesce difficile congetturare l'indirizzo, si trova in copia nel predetto ms. *S 108 Sup*, c. 42*v*, senza titolo, con la data: « Roma, 14 ottobre 1544 ». La terza (cc. 106*v*-108*r*: « Tanto amplamente ha satisfatto V. S. ... »), forse al Renzi, si trova anche essa, in copia, nel ms. *S 108 Sup*, c. 45*r*, senza titolo nè data. Come

nondimeno, scrivendo spesso a personaggi illustrissimi e in ogni parte mostrando il valore del suo divino intelletto, tutto quello che scrisse lasciò pieno di mille bei lumi e spiriti di erudizione e di dottrina. Ond'io, che gli ultimi anni della sua vita l'osservai come padre e onorai come precettore (1), volendo dopo morte ancora portare alla memoria sua quello ufficio di gratitudine, il quale si conveniva a gli obblighi ch'io gli tengo, mi diedi a raccogliere di più parti molte delle sue lettere volgari; e in ciò fui ancora aiutato dal suo dignissimo nipote e nella dignità e virtù successore Mons. Giulio Giovio, Vescovo di Nocera. Il quale avendomene donate alcune, s'è contentato ch'io le pubblichi tutte al mondo, per fare ogni dì più viva e più celebre la fama dell'immortale suo zio... ». In fondo al volume (cc. 116*r*-122*v*) il Domenichi collocò tre lettere di Tommaso Porcacchi e una di Bianca Aurora da Este al Porcacchi, scritte dopo la morte del Giovio, in cui si legge qualche notizia e qualche giudizio non privo di interesse; ma nessun altro dato utile intorno all'allestimento del volume, se non che esso era ancora in corso di stampa nell'aprile del '60.

Da quel che si è esposto qui sopra, si desume con molta verosimiglianza che il Domenichi abbia fatto iniziare la stampa del volume, col proposito di collocare le lettere in ordine cronologico, prima di avere interamente raccolto

---

si vedrà, è da assegnarsi congetturalmente al luglio del '42. Il Buschbell, in uno studio su alcune lettere del Giovio (pubbl. nella Festgabe Finke, Münster, 1925), assegnò tutto lo scritto epistolare che reca il titolo: « All'amico » al 1544: che è esatto soltanto per la parte mediana: cc. 104*v*-106*v*. (Sull'indirizzo e la data della 2ª e della 3ª lettera, cfr. p. 410, n. 1; p. 411, n. 2).

(1) Il Domenichi aveva espresso la propria reverenza e gratitudine al vescovo di Nocera già nella lettera dedicatoria dell'ediz. Giolito, 1557, da lui curata, del *Dialogo dell'imprese militari e amorose* del Giovio (edizione che contiene anche il *Ragionamento di M. Ludovico Domenichi nel quale si parla d'imprese d'armi e d'amore*): « ... del Giovio, il quale io ho sempre onorato come signore, riverito come maestro, e amato come padre ».

e ordinato il materiale che poi vi incluse; e che a una prima serie di lettere (le prime 48 del Giovio, inframezzate e seguite da 18 di vari) ne abbia aggiunte poi altre due serie, via via che potè rintracciarle. E si può supporre con qualche fondatezza che le lettere del primo gruppo siano quelle che il Domenichi stesso mise insieme « di più parti »; e che le lettere ch'egli ebbe in dono da Giulio Giovio siano poi venute a formare il secondo o il terzo gruppo. Procedere più oltre nelle congetture sul come si venne formando la raccolta del Domenichi non è possibile, allo stato attuale delle nostre conoscenze. Ma è lecito supporre che il Domenichi, data la sua familiarità col Giovio negli ultimi anni della vita di lui, e la possibilità ch'egli aveva, come letterato abbastanza noto e traduttore autorizzato delle opere gioviane, di rivolgersi direttamente ai corrispondenti del vescovo di Nocera, abbia cavato i suoi testi dagli originali autografi o da copie esemplate sugli autografi; e forse, in qualche caso, dalle copie o minute che il Giovio aveva conservato presso di sè. Il confronto del suo testo con gli originali, per le lettere di cui li possediamo, ci accerta che il Domenichi per lo più si limitò a introdurvi « correzioni di lingua » (cioè di grafia, fonetica, morfologia, e, più raramente, di lessico), per dare veste toscano-letteraria ai testi originali: secondo la consuetudine di tutti, o quasi tutti, gli editori del medio e tardo '500. Raramente operò qualche soppressione o introdusse qualche modificazione, per ragioni di prudenza e di ossequio ai grandi e alla Chiesa. Ma i frequenti errori di trascrizione o di stampa e la punteggiatura troppo spesso errata o sommaria esigono dal nuovo editore un minuto lavoro di restauro: quando non si abbia la possibilità di risalire agli originali o a copie abbastanza fedeli e corrette. È poi da notare che alcuni testi della raccolta del Domenichi sono probabilmente volgarizzamenti, fatti da lui stesso, di originali latini. Uno di cotesti originali è stato da me rintracciato, come si vedrà più oltre: è la lettera a Rodolfo Pio di Carpi, del 25 ottobre 1550 (c. 47*v*).

Le lettere del Giovio raccolte nell'edizione del Domenichi erano in massima parte inedite. Sei erano state precedentemente pubblicate dal letterario marchigiano Dionigi Atanagi nella sua silloge « De le lettere di tredici huomini illustri libri tredici » [In fine:] « Stampati in Roma per Valerio Dorico e Luigi fratelli nel mese di marzo 1554. Ad instantia di M. Dionigi Atanagi » ecc.; una lettera al Domenichi stesso, Roma, 12 luglio 1549, era stata stampata in fondo al volume delle *Vite de i dodici Visconti*, del Giovio, volgarizzate dal Domenichi, Venezia, Giolito, 1549. Delle 91 lettere del Giovio, per quel che mi risulta, 84 venivano dunque messe a stampa per la prima volta.

Tutte le lettere del Giovio che si leggono nella raccolta del Domenichi saranno incluse nella nostra edizione: ma non è da credere che il nostro lavoro, per questa parte, si riduca a riprodurle dalla stampa del 1560, con quegli emendamenti e quelle modificazioni di punteggiatura di cui si è detto sopra. Per le sette lettere edite precedentemente si terrà presente anche il testo di quelle stampe, che furono, come pare, derivate dagli originali o da copie esemplate su di essi: chè l'Atanagi fu letterato coscienzioso ed esperto, e abbiamo le prove, in alcuni mss. della biblioteca Ambrosiana, che egli ebbe tra le mani un fascio di autografi delle lettere gioviane e probabilmente le trascrisse di sua mano; e la lettera al Domenichi fu verosimilmente dal medesimo esemplata sull'originale che gli era pervenuto direttamente. Di parecchie lettere edite primamente dal Domenichi si conservano gli originali, o copie manoscritte non derivate dalla sua edizione nè da altre stampe del '500: è ovvio che, quando sia possibile risalire agli originali, bisognerà attenersi ad essi; le copie manoscritte non dipendenti da edizioni del '500 dovranno essere tenute a confronto con la stampa del Domenichi (cfr. quello che è detto qui, più oltre, sui mss. dell'Ambrosiana e della biblioteca Comunale di Como).

Qui ci limitiamo a segnalare, in aggiunta a quel che è detto nella nota 1 di p. 389, i casi in cui l'editore deve intervenire per integrare e correggere indirizzi e date.

Della lettera « Al Rev.mo Cardinal di Carpi », cioè a Rodolfo Pio di Carpi, vescovo di Faenza e nunzio in Francia, poi (dal dicembre '36) cardinale, che si legge a c. 114*r*, senza data, si conserva copia in B A, *S 108 Sup*, c. 15*r*, pure senza data. Come si vedrà più oltre, nelle note a quel ms. dell'Ambrosiana, è da assegnare agli ultimi mesi del 1535.

La lettera a Girolamo Scannapeco, senza data, che si legge a c. 8*v*, è da assegnarsi al 1534-35: come ho dimostrato altrove (cfr. *Politica e vita morale* ecc.).

La lettera « Al Vescovo di Faenza, Nunzio in Francia », cioè al Carpi, che si legge a c. 98*r* e reca la data: Roma, 13 febbraio 1536, è da assegnarsi al 12 febbraio '35, come appare dalla copia che se ne conserva in B A, *S 108 Sup*, c. 27*v*. L'accenno che vi si legge sul principio a un recente viaggio del Carpi per recarsi in Francia ci accerta che la lettera è del '35: il Carpi fu inviato come Nunzio in Francia nel gennaio di quell'anno.

La lettera al Carpi che si legge a c. 15*v* e ha la data: Roma, 28 dicembre 1536, è da assegnarsi al 1535: vi si parla della prossima venuta di Carlo V a Roma (dopo la vittoriosa impresa di Tunisi): che avvenne effettivamente qualche mese dopo, nell'aprile del '36.

La lettera « Al Rev.mo Cardinal di Carpi », che reca la data: Roma, 6 febbraio 1537 (c. 108*r*) è in realtà del '36: come appare dalla copia che se ne conserva in B A, *S 108 Sup*, c. 20*v* (cfr. le note a quel ms., più oltre).

La lettera a Stefano Colonna che si legge a c. 109*v* ha un evidente errore di stampa nella data: « Roma, 22 novembre MDXII ». Il Buschbell (op. cit., p. 408) credette di poter correggere: 1542. Ma la copia che si conserva in *S 108 Sup*, c. 23*r*, ha la data: 1541, che è sicuramente esatta: come appare dall'accenno all'armata di Carlo V, della quale, dice il Giovio, mancano tuttora in Roma notizie (è l'armata che fu distrutta da una tempesta, nell'impresa di Algeri dell'ottobre 1541); e alle trattative per il matrimonio di Vittoria Farnese, nipote di Paolo III, col duca di Braganza, o col « duchino di Savoia » (Emanuele Filiberto), o col marchese di Pescara, figlio del marchese del Vasto (a quest'ultimo proposito, cfr. C. Capasso, *Paolo III*, Messina, Principato, vol. II, 1923, p. 245). Certamente errata è la supposizione di D. Tordi, che la assegnò al 1546 (cfr. *Carteggio di Vittoria Colonna*, Torino, Loescher, 1892, p. 437).

La lettera a Stefano Colonna, che reca la data: Roma, 23 luglio 1541 (c. 86*v*) è da assegnarsi al '42: come già notò, senza dirne i motivi, il Buschbell (op. cit., p. 408). Vi si accenna infatti alla guerra tra Francesco I e Carlo V, che era incominciata nel giugno-luglio '42.

La lettera a Stefano Colonna che ha la data: Roma, 5 gennaio 1542 (c. 83*v*) è da assegnarsi al '43, come già notò il Buschbell,

senza dirne i motivi (op. cit., p. 408). Infatti vi si accenna ad avvenimenti della predetta guerra tra Francesco I e Carlo V.

La lettera a Stefano Colonna, che ha la data Roma, 14 giugno 1545 (c. 84*v*), è da assegnarsi al gennaio di quell'anno: come già notò il Buschbell (op. cit., p. 408). Infatti, aggiungiamo, verso la fine vi si legge: « Trento partì ieri... »; e da altra fonte (cfr. *Concilium Tridentinum* etc., Friburgi Brisgoviae, t. X, p. 8, nota 1) apprendiamo che il cardinal Cristoforo Madruzzo, principe-vescovo di Trento, che si trovava a Roma nel gennaio del '45, ne partì qualche giorno prima della metà del mese per recarsi a Bologna; ritornato da Bologna entro il gennaio, lasciò definitivamente la città verso la fine di febbraio.

La lettera « Al Sig. Duca di Piacenza » (Pier Luigi Farnese) che reca la data: Roma, 27 dicembre 1541 (c. 23*v*) è in realtà da assegnarsi al '46: questo già suppose il Buschbell (op. cit., p. 408), e la sua supposizione è confermata dal ms. della bibl. Comunale di Como di cui diremo più oltre.

La lettera « Al Sig. Duca di Piacenza », Roma, 20 febbraio 1547 (c. 27*r*) ha un lieve errore di data: l'originale, in A P, ha la data « 21 febbraio ».

La lettera « Al Sig. Duca Cosimo de' Medici », da Roma, senza data, che si legge a c. 32*r*, è da assegnarsi al luglio del '47: come vedremo esaminando il ms. della bibl. Comunale di Como, dove se ne conserva copia sincrona.

Della lettera senza indirizzo, da Como, 15 marzo 1550 (c. 111*r*) vi è copia, pure senza indirizzo, in *S 108 Sup*, c. 53*v*: dal contenuto ricaviamo soltanto che è diretta a un patrizio veneziano.

La lettera a Lelio Torelli, « Dal Museo, 1550 », senza mese e giorno, che si legge a c. 40*v*, è da assegnarsi al luglio-agosto di quell'anno; e più particolarmente è da collocare tra la lettera al Torelli del 2 luglio (D, c. 42*v*) e la lettera al duca Cosimo, del 16 agosto (originale in A F): come appare dal confronto del contenuto delle tre lettere, che discorrono della stampa del primo tomo delle *Historiae*.

La lettera al cardinal di Carpi, Firenze, 25 ottobre 1550 (c. 47*v*), come s'è detto sopra, è volgarizzamento, che si può ritenere opera del Domenichi, d'una lettera latina di cui l'originale si conserva in BR.

La lettera « Al Signor Cardinal di Ferrara » (Ippolito d'Este il giovane), Pisa, 1551 (c. 52*r*), è da assegnarsi probabilmente ai primi mesi di quell'anno. Il Giovio prega il cardinale di restituirgli il manoscritto della *Vita* di Alfonso I d'Este, che egli aveva mandato al cardinale « questa estate passata », perchè la rivedesse; e manifesta il proposito di « mostrare al mondo » prossimamente quell'opera « in questa pomposa stampa nella quale di presente si sono cominciati ad imprimere gli Elogii de gli eroi ». *Il Liber de vita et rebus gestis*

Alfonsi Atestini Ferrariae principis fu stampato, vivendo l'autore, dal Torrentino, in Firenze. Gli esemplari che ho veduti di quella edizione non recano data. Il Brunet la assegna al 1550, probabilmente soltanto perchè la lettera latina dedicatoria dell'opera al cardinale Ippolito d'Este il giovane ha la data: « Nonis Maiis 1550 ». L'*estate passata*, a cui il Giovio accenna nella lettera volgare, è certo l'estate del '50; e perciò la lettera sarà dei primi mesi del '51 e la stampa del Torrentino del *Liber de vita* etc. sarà di quell'anno stesso, come è quella degli *Elogia virorum bellica' virtute illustrium*. (Nel caso che l'edizione del Torrentino dovesse assegnarsi al 1550, anche si potrebbe supporre che la data della lettera volgare, scritta da Pisa, sia stata segnata secondo lo « stile pisano », non del tutto caduto in desuetudine nel '500: la lettera predetta potrebbe essere degli ultimi mesi del '50).

La lettera ad Annibale Raimondi, Pisa, 23 maggio '52, ha forse un'inesattezza nell'indicazione topica. Infatti dalla lettera a Pietro Perondino che si legge a c. 64*r* apparirebbe che il 23 maggio '52 il Giovio si trovava in Firenze; e da lettera inedita a Ferrante Gonzaga, di cui l'originale si conserva in A P, risulta con certezza che il giorno precedente, il 22, il Giovio era a Firenze. Perciò l'indicazione topica della lettera al Raimondi sarà forse da correggere: Firenze.

II. *Le edizioni cinquecentesche delle « Lettere facete »*.

Il più notevole gruppo di lettere del Giovio messe a stampa nel '500, dopo la raccolta del Domenichi, si trova nella ben nota silloge:

« *De le lettere* | *facete et piacevoli* | *di diversi grandi* | *huomini et chiari ingegni*, | *raccolte per M. Dionigi Atanagi*, | *Libro primo*, | *hora per la prima volta posto in luce.* | *In Venetia appresso Bolognino* | *Zaltieri*, *1561* ».

In cotesta prima edizione del libro primo delle *Lettere facete* si leggono, da p. 64 a p. 153, trentasette lettere del Giovio non prima pubblicate. Della maggior parte si conservano gli originali o copie sincrone nella biblioteca Ambrosiana; di una (a Giulio III, 26 dicembre 1551) v'è copia nella bibl. Vaticana, *Barb. lat. 5695*.

In edizioni successive del primo libro delle *Lettere facete*, che registreremo più oltre (1565, 1582, 1601), furono soppresse quattro lettere del Giovio: 1) A Girolamo Angleria, Firenze, 13 settembre '49; 2) Al medesimo, Como, 19 ot-

tobre '49; 3) Al medesimo, Como, 26 ottobre '49; 4) Al medesimo, Firenze, 19 settembre '50.

Nella lettera di dedica dell'edizione del 1561 l'Atanagi dice di aver raccolto « da diverse parti, per diversi mezzi, con diligente studio » quelle lettere; e di averle « compartite in due libri per istamparle e per pubblicarle ». Ma il secondo libro non uscì che nel 1575, dopo la morte dell'Atanagi, per cura di Francesco Turchi:

« *Delle* | *lettere facete* | *et piacevoli* | *di diversi grandi huomini* | *et chiari ingegni*, | *scritte sopra diverse materie*, | *raccolte per M. Francesco Turchi*, | *Libro secondo.* | *In Venetia*, | *1575* ». [Manca il nome dello stampatore] (1).

Nella lettera dedicatoria, che ha la data: 1° ottobre 1574, il Turchi dava qualche notizia sulla compilazione del volume: « M. Dionigi Atanagi ... già raccolse e diede in luce il primo libro; e pose mano a questo secondo: il quale essendo da lui a pena cominciato, fu sopraggiunto da immatura morte, e da me poi con gli originali de' propri autori, avuti da diverse persone, finito di raccorre... ». Il volume, a quel che anche ci dice il Turchi, era stato allestito per Aldo Manuzio il giovane: non sappiamo per qual motivo fu poi invece stampato presso un altro tipografo veneziano.

In cotesto « libro secondo », pp. 3 sgg., apparvero altre sette lettere del Giovio: 1) « A. M. Gio. Matteo Giberto », Firenze, 25 marzo [1522] [latina: Maximo nos omnes dolore adfecit... »] (2); 2) « A M. Hieronimo Angleria », Mi-

---

(1) Ma l'insegna tipografica — la dea Roma, e la lupa che allatta Romolo e Remo — pare certo che fosse quella di Andrea Muschio, stampatore in Venezia (cfr. Fontanini-Zeno, *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, ediz. di Parma, 1803, I, pp. 189 e 203; e il Brunet).

(2) Manca l'anno; ma è certo del 1522; dal contenuto appare di poco posteriore alla lettera, anch'essa al Giberti, che si legge nel libro primo delle *Lettere facete*, con la data: 18 marzo 1522. Vi si accenna alla prossima partenza del nuovo papa Adriano VI dalla Spagna, per venire in Italia. Adriano VI, eletto papa il 9 gennaio '22, partì dalla Spagna soltanto il 5 agosto e sbarcò ad Ostia il 28 agosto: ma i preparativi per la partenza risalgono all'aprile-maggio.

lano, 3 dicembre 1537; 3) « Al Cardinal [Nicolò] de' Gaddi », Roma, 1° ottobre 1547; 4) Al medesimo, Roma, 7 ottobre [1548] (« Per rappresentare lo stato di Roma... ») (1); 5) « Alla Marchesa di Pescara » (?), [Roma, marzo 1549] (2); 6) « A M. Galeazzo Florimonte », Firenze, 3 ottobre 1551; 7) « A M. Hieronimo Angleria », Firenze, 8 ottobre 1552.

Coteste lettere erano inedite, eccettuata la penultima, già precedentemente pubblicata nelle *Lettere di tredici* ecc., Roma, 1554, e poi nella raccolta del Domenichi.

Per le lettere edite dall'Atanagi nel « libro primo », il confronto con gli autografi e le copie sincrone che si conservano nella biblioteca Ambrosiana (come si vedrà più

---

(1) Manca l'anno, ma è certo del '48, perchè sul principio vi si accenna al viaggio in Italia del principe Filippo, figlio di Carlo V, che avvenne appunto nell'ottobre del '48.

(2) È senza data. Ve n'era copia, ora distrutta, in A N, carte Farnesiane, pure senza data. Il Buschbell, riproducendola da quel manoscritto (op. cit.) l'assegnò al marzo 1549; e perciò escluse che fosse diretta a Vittoria Colonna, marchesa di Pescara, che era morta nel febbraio '47. Che sia stata scritta qualche tempo dopo l'uccisione di Pier Luigi Farnese (settembre '47), appare con certezza fin dalle prime righe (« ... del clementissimo Carlo V, qual si va disponendo alla restituzione di madonna Piacenza... »). La data congetturale: Roma, marzo 1549, è stata suggerita al Buschbell dall'accenno, che si legge sul principio, ad un prossimo arrivo di « Don Diego », cioè di Diego Hurtado de Mendoza, oratore imperiale, da Siena a Roma. Da altre fonti sappiamo che il Mendoza arrivò a Roma, dopo un soggiorno a Siena, il 9 aprile del '49. Quanto all'indirizzo, non volendo respingere come del tutto errata l'indicazione che ci dà il Turchi, si potrebbe supporre che la lettera fosse diretta ad un'altra marchesa di Pescara assai meno famosa, cioè a Isabella Gonzaga, figlia del duca Federico, che andò sposa a Francesco Ferrante (figlio di Alfonso d'Avalos), marchese di Pescara e del Vasto: ma a cotesta supposizione ostano ragioni cronologiche: perchè quel matrimonio avvenne solo nel 1554. Un'altra congettura è da proporsi: che la lettera sia diretta a Vittoria Colonna la giovane, figlia di Ascanio: essa non fu mai marchesa di Pescara, ma è possibile che il Turchi, trovando una lettera, senza data, intitolata a Vittoria Colonna, abbia creduto che fosse diretta alla più celebre donna di tal nome, la marchesa di Pescara. Comunque, nel dubbio, porremo questa lettera, nella nostra edizione, senza titolo.

oltre) mi ha permesso di accertare che l'Atanagi introdusse « correzioni » di lingua e soppresse, per ragioni di prudenza, alcuni nomi e qualche frase; e in un solo luogo, al principio della lettera del 7 giugno '43 (p. 83), modificò una frase che gli parve troppo crudamente licenziosa (cfr. a questo proposito la descrizione del ms. *E 31 Inf* dell'Ambrosiana, più oltre).

Delle lettere gioviane del « libro secondo » non conosciamo manoscritti; eccettuata la lett. 5ª, di cui, come s'è visto, si conservava copia nell'arch. di Stato di Napoli, ora distrutta: il testo che ce ne dà il Turchi è lacunoso.

Le *Lettere facete* ebbero alcune edizioni o ristampe dopo il 1561 (libro primo) e il 1575 (libro secondo). L'ultima, la più nota agli studiosi, è del 1601:

« *Delle lettere facete et piacevoli* ecc., *raccolte per M. Dionigi Atanagi, libro primo.* In Vinegia, 1601. Presso Altobello Salicato ».

« *Delle lettere* ecc. *raccolte per M. Francesco Turchi, libro secondo.* In Vinegia, 1601. Presso Altobello Salicato ».

Ma cotesta edizione non ha alcuna utilità per l'accertamento del testo delle lettere del Giovio. Infatti, il libro secondo non è che una ristampa, anzi una fedele riproduzione tipografica, dell'ediz. del 1575; e il libro primo è semplice ristampa di una delle due edizioni che qui sotto registriamo. La prima è del 1565:

« *De le lettere* | *facete et piacevoli* | *di diversi grandi* | *huomini et chiari ingegni,* | *Raccolte per M. Dionigi Atanagi,* | *Libro primo.* | *Riveduto, scelto, e corretto dal medesimo,* | *e con somma diligenza ristampato* ». « *In Venetia,* | *appresso Bolognino Zaltieri, 1565* ».

Ivi (pp. 45-116) sono 33 lettere del Giovio: le stesse e nello stesso ordine, dell'ediz. 1561, meno le quattro all'Angleria sopra indicate (13 sett. '49; 19 ott. '49; 26 ott. '49; 19 sett. '50). L'ediz. del 1565 fu certamente curata dall'Atanagi; che soppresse, nel volume, oltre alle quattro lettere del Giovio, alcune altre, di vari; ma, almeno per le lettere del Giovio, ritornò ai mss. che aveva usati per la prima edizione, e restituì al loro luogo, in cotesta se-

conda edizione, alcune parole e frasi che aveva soppresse nella prima (1).

Sull'edizione 1565 del libro primo, o forse su una ristampa di essa, fatta dopo la morte dell'Atanagi, nel 1582, è esemplato il testo del libro primo nell'ediz. del 1601. L'ediz. del 1582 è dello stesso stampatore a cui si deve l'ediz. del 1575 del libro secondo (manca anche qui il nome, ma v'è la stessa insegna tipografica); e, quanto alle lettere del Giovio, non è che una ristampa dell'ediz. 1565: vi mancano le quattro lettere dell'Angleria già soppresse nell'ediz. 1565; e le lacune dell'ediz. 1561 vi appaiono colmate nello stesso modo che nell'ediz. del 1565.

Delle quattro stampe del libro primo delle *Lettere facete* (1561, 1565, 1582, 1601) sono dunque utili per la nostra edizione soltanto la prima e la seconda. Per le quattro lettere che furono soppresse nell'ediz. del 1565, bisognerà ricorrere all'ediz. del 1561; per le altre bisognerà valersi dell'ediz. del 1565. Ma, come si vedrà più oltre, per la maggior parte delle lettere del Giovio edite nelle *Lettere facete* si può risalire ai mss., originali o copie sincrone.

---

(1) Ecco qualche esempio: 1) lettera al Carpi, del 20 agosto '35: l'ediz. del 1561, a pag. 71, presenta una lacuna di due linee, contrassegnata da puntini; nell'ediz. del 1565 la lacuna è colmata con le parole: « Il Papa attende a viver con diletto e a fornir Farnese, e dà pure qualche cosa a S. Fiora »; 2) lettera al Renzi e all'Angleria, del 7 giugno '43: nell'ediz. del 1561, a pag. 84, sono state soppresse alcune parole, sostituite da puntini: « alcuni ... », « e quello ... Cordovese »; « Ora a questo vanno... »; nell'ediz. del 1565 si legge: « alcuni cardinali »; « quello ruffiano Cordovese »; « Ora a questo vanno Veneziani »; 3) lettera al papa Giulio III, del 26 dicembre '51: nell'edizione del 1561, p. 132, il periodo « Talmente che ... » appare così lacunoso, per frequenti soppressioni di parole, da riuscire inintelligibile; nell'ediz. del 1565 è ricostituito nella sua integrità, o comunque in modo da offrire un testo di senso compiuto e soddisfacente. — Altre lacune, nell'ediz. del 1561, sono nelle lettere del 10 settembre '47 al cardinal Farnese, e del 7 novembre '51 all'Angleria; che appaiono colmate nell'ediz. del 1565. Le edizioni del 1582 e del 1601, in tutti cotesti luoghi, riproducono il testo dell'ediz. del 1565. Quanto ai mss. di cui si valse l'Atanagi, cfr. la descrizione dei mss. gioviani dell'Ambrosiana, più oltre.

III. *Mss. delle lettere del Giovio nella biblioteca Ambrosiana.*

Un materiale prezioso per la nostra edizione ci viene offerto dalla biblioteca Ambrosiana. Ma ha da essere vagliato con attenta cura, perchè si compone, in parte notevole, di copie di varia provenienza. Lo distingueremo in tre parti:

1) originali di lettere del Giovio: *H 245 Inf*, *E 31 Inf*;
2) copie sincrone: *H 175 Inf*;
3) copie del '600-'700: *D 191 Inf*, *S 108 Sup.*

H 245 Inf. — È una raccolta di autografi di lettere di cinquecentisti. Contiene lettere di Vittoria Colonna, Pietro Bembo, Paolo Giovio, Pietro Aretino. (V'è anche una lettera del Sannazaro, che è forse copia di mano del Bembo; dell'Aretino v'è una lettera autografa e una in un foglietto a stampa). Gli autografi sono incollati ai margini su carte legate insieme in volume e ritagliate a modo di cornice, sì da formare una specie di *album*. Le carte che servono da cornice (mm. 350 × 240) sono numerate da 1 a 17.

Alla c. 6 è inserita una lettera del Giovio, nell'originale autografo: A Pietro Bembo, Roma, 15 luglio 1530. (Fu pubblicata dal Crevenna nel 1776 e riprodotta parzialmente dal Cian, nel 1885, e da E. Ferrero e G. Müller nel *Carteggio di Vittoria Colonna*, 1892). Nello stesso ms. si trovano due lettere indirizzate al Giovio: 1) c. 1: di Vittoria Colonna, Ischia, 24 giugno, s. a (è del 1530: fu inviata dal Giovio al Bembo insieme con la propria lettera del 15 luglio '30 sopraindicata; è stata pubblicata dal Crevenna, e riprodotta nel *Carteggio di V. Colonna*, p. 62); 2) c. 11: di Pietro Bembo, Padova, 16 settembre 1530 [minuta]: è pubblicata nell'ediz. Scotto, 1552, delle lettere del Bembo, vol. I, p. 247, con la data: 15 settembre 1530).

E 31 Inf. — È una preziosa raccolta di autografi di lettere di cinquecentisti. Gli autografi sono incollati ai

margini su carte legate insieme in volume e ritagliate a modo di cornice (mm. 408 × 262), sì da formare una specie di album, che reca una numerazione progressiva sia delle lettere (da 1 a 79) che delle carte (da 1 a 116). Nel frontespizio dell'*album* (carta non numerata) si legge: « Illustrium virorum epistolae italica vulgari lingua conscriptae. Quae sunt autographae et suis quoque sigillis consignatae: videlicet etc. »: segue l'elenco degli autori; e in calce si legge: « Felicibus Ill.mi et R.mi Federici Cardinalis Borrhomaei auspiciis ». Il volume fu dunque messo insieme agli inizi dell'Ambrosiana, poco dopo la sua istituzione.

Nelle cc. 1-25 sono inseriti gli originali di 19 lettere del Giovio, autografi o con firma autografa. Le lettere non sono disposte in ordine cronologico. Gli originali delle lettere gioviane e di numerose altre lettere di vari, prima di essere legati insieme con altri a formare questo album, dovettero far parte di un grosso volume o fascio: infatti le carte di coteste lettere recano in alto a destra una numerazione antica a penna (ogni numeretto è preceduto da un segno come di parentesi) che va oltre il n. 400. Le carte delle lettere gioviane recano numeri compresi tra 359 e 407, ma non sono poste nell'album nell'ordine primitivo, che neppure esso doveva essere cronologico. In parecchie lettere del Giovio, in calce all'ultima pagina, si leggono alcune parole scritte probabilmente dal raccoglitore del volume primitivo, che costituiscono il « richiamo » alla lettera che in quel volume veniva subito dopo (1). Gli originali del volume primitivo dovettero

(1) I richiami sono: 1) c. 9*v* dell'album: « Perchè il Cavalier »; 2) c. 14*v*: « I vostri avvisi »; 3) c. 17*v*: « Certamente le nuove »; 4) c. 20*v*: « Non posso »; 5) c. 21*v*: « Ogni dì più mi »; 6) c. 22*v*: « Se N. Signor Dio »; 7) c. 25*v*: « Certa cosa è ». Essi ci permettono di identificare due lettere del Giovio che erano nel volume primitivo e ora mancano in *E 31 Inf.* Infatti, mentre il terzo e il quarto ci rimandano a lettere che sono tuttora in *E 31 Inf* (la 19ª e la 16ª del nostro elenco), il primo e il settimo ci rimandano a due lettere che ora mancano in *E 31 Inf*, ma si leggono in F: al Maffei, 2 ot-

essere adoperati per trarne una copia per la stampa: infatti sparsamente vi si notano alcune cancellature e correzioni d'altra mano, intese per lo più a sopprimere qualche nome di persona o a modificare qualche frase troppo licenziosa (1). Forse la stessa mano che ha operato quelle cancellature e correzioni ha scritto su quasi tutte le lettere che appartennero al volume predetto il nome del destinatario, sopra o a fianco del vocativo iniziale. Le soscrizioni autografe sono, in parecchie lettere, cancellate con un tratto di penna; in altre è cancellato allo stesso modo il vocativo iniziale e sostituito col nome del destinatario.

Elenchiamo in ordine cronologico le lettere del Giovio contenute in *E 31 Inf*, con rimando alla numerazione recente delle carte dell'album e alla numerazione antica delle carte degli autografi (poniamo quest'ultima tra parentesi a fianco della prima) (2):

1) c. 23 (402): A Nicola Renzi, Dal Museo, 29 luglio 1539
2) c. 8 (403): Al medesimo, Dal Museo, 29 agosto 1539
3) c. 3 (391): A Bernardino Maffei, Dal Museo, 28 agosto 1540
4) c. 9 (407): A N. Renzi e G. Angleria, Bologna, 7 giugno 1543
5) c. 15 (388): Ai medesimi, Parma, 15 giugno 1543
6) c. 1 (392): A Bernardino Maffei, Dal Museo, 16 agosto 1543
7) c. 4 (381): Al medesimo, Como, 10 settembre 1543
8) c. 11 (394): Al medesimo, Milano, 29 novembre 1543
9) c. 5 (380): Al medesimo, Como, 4 febbraio 1544

---

tobre '49; all'Angleria, 4 giugno '52. Gli altri tre richiami non trovo che corrispondano a lettere del Giovio da noi conosciute.

(1) Per es.: 1) all'inizio della lettera al Renzi e all'Angleria, del 7 giugno '43 (la 5ª nel nostro elenco) il testo originale diceva: « Il bel duca Ottavio *ch ... in Pavia quattro volte la prima notte* la sua Madama »: ivi, le parole che abbiamo posto in corsivo sono cancellate con un tratto di penna e sostituite con altre, scritte da altra mano sopra e sotto la linea, in modo che tutta la frase risulta così modificata: « Il bel duca Ottavio dormì in Pavia con la sua Madama e la prima notte da valoroso cavaliere ruppe quattro lance »; 2) nella lettera all'Angleria, del 19 settembre '50, a c. 19*v*, si legge: « La formica rossa di fra Cornelio »: ivi è cancellato *fra Cornelio*. È da notare che queste e altre soppressioni e correzioni hanno preciso riscontro nell'edizione 1561 delle *Lettere facete*.

(2) Non è del Giovio la lettera: A G. B. Mentebuona, Viterbo, 3 luglio 1528, che il Ceruti, pubblicandola nel 1867, attribuì al vescovo di Nocera.

10) c. 6 (386): Al medesimo, Roma, 18 settembre 1544
11) c. 7 (385): Al medesimo, Roma, 24 settembre 1544
12) c. 10 (387): Al medesimo, Roma, 14 settembre 1545
13) c. 12 (389): Al cardinal Alessandro Farnese, Roma, 10 settembre 1547
14) c. 18 (359): A Girolamo Angleria, Firenze, 19 settembre 1550.
15) c. 21 (362): Al medesimo, Pisa, 16 agosto 1551
16) c. 14 (363): Al medesimo, Firenze, 7 novembre 1551
17) c. 16 (369): Al medesimo, Pisa, 31 marzo 1552
18) c. 25 (371): Al medesimo, Pisa, 21 aprile 1552
19) c. 22 (373): Al medesimo, Firenze, 1° ottobre 1552.

Nessuna delle lettere sopra elencate è inedita: 17 si leggono in F. Ivi mancano le lettere 15ª, 18ª (16 agosto '51; 21 aprile '52), che sono state edite da A. Ceruti nel 1867.

H 175 Inf. — È un volume di copie sincrone di lettere di cinquecentisti (mm. 292 × 207), tutte della stessa mano. Il testo delle lettere occupa 42 carte. Tra il foglio di guardia e la prima carta del testo sono stati inseriti recentemente: 1) un foglietto di minor formato (mm. 174 × 120) che reca l'annotazione: « Lettere per la maggior parte stampate ne' due tomi delle Lettere facete raccolte dall'Atanagi e dal Turchi »; 2) una carta dello stesso formato di quelle che seguono, che reca l'indice delle lettere contenute nel volume. Analogamente a quel che s'è detto per *E 31 Inf*, si può affermare con certezza che *H 175 Inf* è un lacerto di altro volume, messo insieme nel '500, di notevole mole; che dovette essere allestito, o comunque fu poi usato, per la stampa. Infatti tutte le carte recano una numerazione antica a penna, della stessa mano che ha vergato le lettere, che va oltre il n. 400 (ogni numeretto è preceduto da un segno come di parentesi). Cotesta numerazione è cancellata con un tratto di penna e in molte carte è sostituita da altra numerazione meno antica, pure a penna, e meno elevata. Vi è infine una numerazione recente a matita. In margine si leggono alcune avvertenze per lo stampatore.

Le ultime carte del volume (37-44 della numerazione recente a matita) contengono 10 lettere del Giovio (di

cui due sono mutile); e recano i seguenti numeri della numerazione più antica: 364, 374, 375, 404, 405, 406, 409, 410. Il copista di *H 175 Inf* (e forse di tutto il volume di cui esso era parte) fu probabilmente l'Atanagi: come appare da un confronto della grafia di questo ms. con quella delle lettere autografe dell'Atanagi incluse in *E 31 Inf.* E la numerazione più antica di *H 175 Inf* è della stessa mano che ha numerato le carte della primitiva raccolta di autografi a cui appartenevano, come s'è detto sopra, le lettere gioviane di *E 31 Inf.* E' dunque lecito supporre che sia stato l'Atanagi a raccogliere e mettere insieme in un fascio o volume quegli autografi e a trarne le copie che ora sono in *H 175 Inf*, per allestire la sua edizione delle *Lettere facete*, 1561 (1). Comunque le copie di *H 175 Inf* dovettero essere esemplate direttamente sugli autografi: il copista si limitò a introdurre alcune correzioni di lingua e a sopprimere alcuni nomi, sostituendoli a volte con le sole iniziali. Ciò appare dalla collazione delle copie di *H 175 Inf* con gli autografi di *E 31 Inf*, per le tre lettere del Giovio che si trovano nell'uno e nell'altro volume: la 4ª, 5ª, 6ª del nostro elenco di *H 175 Inf*, che corrispondono alla 2ª, 3ª, 6ª dell'elenco di *E 31 Inf.*

(1) È da notare che nessuna delle lettere di vari contenute in *H 175 Inf* e nessuna delle lettere di *E 31 Inf* che recano la più antica numerazione a penna è posteriore al maggio del '61. A maggior conferma che il copista di *H 175 Inf* fu l'Atanagi e che egli esemplò coteste copie per allestire il libro primo delle *Lettere facete*, è da rilevare che nelle lettere del Giovio quasi tutte le correzioni o soppressioni del ms. hanno preciso riscontro nell'ediz. 1561 delle *Lettere facete*: analogamente a quel che si è detto per le correzioni e soppressioni di *E 31 Inf*. Per es.: 1) nel ms., c. 37*r*, è cancellato: « Re Ferdinando »; e in F, p. 134, cotesto nome è soppresso; 2) c. 37*r*: è cancellato « Re de' Romani », e scritto sopra, nell'interlinea: « r. d. r. »; e in F, p. 134, si legge: « r. d. r. »; 3) c. 40*r*: è cancellato in tre luoghi il nome « Marcantonio »; e nei luoghi corrispondenti di F, p. 65, cotesto nome è soppresso; 4) c. 42*r*: sono cancellati i nomi « Pier Luigi » e « Buoso »; e in F, p. 71, cotesti nomi sono soppressi. Rimane dunque dimostrato che nella stampa di F fu riprodotto immediatamente, almeno per le lettere del Giovio, il testo di *H 175 Inf*, che era stato, a sua volta, esemplato sugli autografi.

Il volume di copie di cui ci rimane una parte in *H 175 Inf* (1) conteneva, del Giovio, oltre alle dieci lettere che elenchiamo qui sotto, almeno quattro altre lettere; come appare da quattro richiami che si leggono in alcuni luoghi, in calce alla pagina (2).

Elenchiamo in ordine cronologico le lettere del Giovio contenute in *H 175 Inf*:

1) c. 40*r* (404*r*): A Gian Matteo Giberti, Firenze, 18 marzo 1522
2) c. 41*v* (405*v*): A Rodolfo Pio di Carpi, Roma, 20 agosto 1535
3) c. 42*v* (406*v*): Al medesimo, Roma, 28 dicembre 1535 (3)
4) c. 43*r* (409*r*): (A Nicola Renzi), Dal Museo, 29 luglio 1539 (4)
5) c. 43*r* (409*r*): Al medesimo, Dal Museo, 29 agosto 1539
6) c. 44*r* (410*r*): A N. Renzi e G. Angleria, Parma, 15 giugno 1543
7) c. 39*r* (375*r*): A Girolamo Angleria, Firenze, 13 settembre 1549
8) c. 39*v* (375*v*): Al medesimo, Firenze, 2 ottobre 1549
9) c. 37*r* (364*r*): Al medesimo, Pisa, 18 gennaio 1552
10) c. 38*r* (374*r*): A Luca Contile, Firenze, 12 novembre 1552.

Di coteste lettere, solo l'ottava (all'Angleria, 2 ottobre '49) è da ritenersi inedita; la terza è in D; le altre otto sono in F. Della 4ª, 5ª, 6ª, come s'è detto, l'originale è in *E 31 Inf*.

---

(1) Un altro lacerto di quel volume, facilmente riconoscibile, è ora inserito in *S 108 Sup* dell'Ambrosiana: otto carte, che in *S 108 Sup* hanno la numerazione recente: 5-12 (la 12ª è bianca). Sono le carte che nel volume originario recavano i numeri: 333, 334-38, 339, 346. Contengono lettere di Francesco Berni a G. F. Bini. Non è impossibile che in altre biblioteche, o forse nell'Ambrosiana stessa, si conservino altre carte di quel volume di copie esemplate dall'Atanagi.

(2) 1) c. 37*v*: « Io mostrai l'ultima »; 2) c. 39*v*: « Hebbi in Milano »; 3) c. 42*v*: « Io speravo »; 4) c. 44*v*: « Il bel ». Cotesti richiami ci rimandano a quattro lettere a noi note: 1) All'Angleria, 30 gennaio '52; 2) Al medesimo, 19 ottobre '49; 3) Al cardinal Trivulzio, 4 maggio '37; 4) Al Renzi e all'Angleria, 7 giugno '43. Sono tutte edite in F; e della quarta l'originale è in *E 31 Inf*.

(3) Di questa lettera il ms. ci dà, in fondo alla c. 42*v*, soltanto il titolo e due linee del testo cancellate con un tratto di penna. La c. 42, sec. la numerazione recente, corrisponde alla c. 406 del volume primitivo; e in *H 175 Inf* le carte 407-408 mancano. Comunque, dall'*incipit*, è facile identificare cotesta lettera con la lettera del 28 dicembre '35, che è in D, c. 15*v*, con la data errata: 1536.

(4) Di questa lettera si ha nel ms., c. 43*r*, soltanto la chiusa.

D 191 Inf. — È un ms. miscellaneo di carte numerate 1-196, composto di vari fascicoli di formato alquanto diverso l'uno dall'altro. Una carta non numerata, al principio del volume, reca il titolo: « Raccolta di lettere », e l'indice del contenuto. Le lettere hanno numerazione progressiva: da 1 a 87. Sono del '500: la maggior parte, in copie del '600; alcune, forse, autografe.

Nelle cc. 59*r*-60*r* (mm. 320 × 220) si leggono due lettere inedite del Giovio (copie del '600): 1) A Donato Rollio, Dal Museo, 25 febbraio 1540; 2) Al medesimo, Dal Museo, 8 giugno 1540.

S 108 Sup. — È un ms. miscellaneo che riunisce carte di tempo e di provenienza assai diversi, messo insieme nel '700. Contiene lettere, la maggior parte del '500 o dei primi anni del '600; alcune nell'originale autografo, la maggior parte in copia. Ha una numerazione unica delle carte, recente, a matita: da 1 a 266 (266: bianca); e delle lettere: da 1 a 140. Non ha titolo o indicazione complessiva del contenuto. Ciascuno dei fascicoli di cui si compone ha un suo proprio titolo.

Le lettere del Giovio occupano quattro quinterni di 24 carte (mm. 303 × 208) ciascuno, che recano la numerazione: 13-108. Sono copie tutte della stessa mano, esemplate probabilmente nel '700, visibilmente assai frettolose e spesso scorrette. Non sono poste in ordine cronologico. Parecchie lettere sono senza titolo e senza data. Non si hanno indizi per stabilire con maggiore approssimazione il tempo della trascrizione e congetturare la provenienza. In capo alla c. 13*r* si legge l'indicazione: « *Lettere di Paolo Giovio* », di mano diversa da quella del copista. L'attribuzione di queste lettere al Giovio, per il contenuto, lo stile, la lingua, le date e le persone a cui sono dirette, non lascia alcun dubbio. Come si vedrà, parecchie sono state pubblicate già nel '500 sotto il nome del Giovio; di alcune si conserva in altro luogo l'originale o altra copia manoscritta più antica. Le lettere sono numerate da 15 a 64: apparirebbe dunque che fossero cinquanta; in realtà, come si vedrà, sono 61: alcune non sono state

numerate, per evidente svista di chi collocò in margine, al principio di ciascuna lettera, il numero progressivo. La trascrizione fu interrotta bruscamente alla l. 3 della c. 105*v*, a metà di una frase: il resto della c. 105*v* è bianco; e così anche le cc. 106-108.

Elenchiamo le lettere del Giovio contenute in *S 108 Sup*, collocando in ordine cronologico le lettere datate o di cui abbiamo potuto stabilire la data approssimativa congetturalmente. Poniamo in ultimo le lettere che non ci offrono elementi sicuri per congetturarne la data; o che non si ritiene utile accogliere nella nostra edizione perchè troppo scorrette o lacunose. I titoli e le date congetturali, o che comunque mancano nel ms., sono posti fra parentesi. Per le lettere di cui la data o l'indirizzo sono incerti, registriamo le prime parole del testo:

1) c. 89*r*: A Benedetto Giovio, Firenze, 3 luglio 1520
2) c. 85*r*: Al medesimo, Firenze, 12 maggio 1522
3) c. 87*v*: Al medesimo, Roma, 1° luglio 1525
4) c. 86*v*: Al medesimo, Roma, 20 dicembre 1528
5) c. 91*r*: A Giulio Giovio, Roma, 28 aprile 1532
6) c. 87*r*: A Benedetto Giovio, Ratisbona, 27 agosto 1532
7) c. 27*v*: Al vescovo Rodolfo Pio di Carpi, Roma, 12 febb. 1535 (1)
8) c. 36*r*: Al medesimo, Roma, 14 maggio 1535
9) c. 17*r*: Al medesimo, Roma, 31 maggio 1535
10) c. 16*r*: Al medesimo, Roma, 15 luglio 1535
11) c. 23*v*: (Al medesimo), Roma, 20 agosto 1535 (2)
12) c. 15*r*: Al medesimo (« Perchè qua si tiene per il volgo... ») (Roma, ultimi mesi del 1535) (3)
13) c. 32*v*: Al medesimo, Napoli, 12 dicembre 1535 (4)

---

(1) È in D, c. 98*r*, con la data 13 febbraio 1536. La data esatta, come s'è visto, è quella della copia ambrosiana.

(2) In *S 108 Sup* è senza titolo; ma ve n'è copia in *H 175 Inf* con l'indirizzo sopra indicato; ed è in F con lo stesso indirizzo.

(3) Nel ms. non ha data; e così anche in D (c. 114*r*). È scritta al Carpi nel tempo che egli era nunzio in Francia (gennaio '35-maggio '37). Dagli accenni al Barbarossa in fuga da Tunisi si ricava con certezza che la lettera è posteriore al 15 agosto '35, giorno in cui giunse a Roma la notizia della vittoria imperiale di Tunisi. È da collocarsi tra la lettera al Carpi del 20 agosto '35 e la lettera al medesimo del 12 dicembre dello stesso anno: più vicina a questa che a quella.

(4) Nel ms. ha il titolo: « Al Rev.mo et Ill.mo S.r Card.le di Capoa » (*sic*). È in D, c. 95*v*. (Si noti che il Carpi nel dicembre del '35 non era ancora cardinale: fu creato cardinale il 22 dicembre '36).

14) c. 78*v*: (Al medesimo), Roma, 29 gennaio 1536 (1)
15) c. 20*v*: Al medesimo, Roma, 6 febbraio 1536 (2)
16) c. 15*v*: Al medesimo, Roma, 3 maggio 1536
17) c. 13*r*: Al medesimo, Roma, 29 luglio 1536
18) c. 37*v*: Al medesimo, (Como, 10 dicembre 1536) (3)
19) c. 51*v*: A Valerio Corbizio [latina], Como, 10 aprile 1537 (4)
20) c. 47*r*: Al Gran Contestabile di Francia (Anne de Montmorency), Milano, 18 agosto 1538
21) c. 60*v*: (A Nicola Renzi) (« V. S. mi ricerca ch'io giuochi ad indovinare... »), (Milano, o Como, dicembre 1539) (5)
22) c. 38*v*: (A Nicola Renzi), (Dal Museo, 27 agosto 1540) (6)

---

(1) Nel ms. manca il titolo. Ma dal confronto con le lettere al Carpi del 1535-36 si ricava che anche questa lettera è diretta a lui.

(2) In D (c. 108*r*) ha la data: 6 febbraio 1537. La data esatta è certamente quella della copia ambrosiana, poichè vi si parla, come nella lettera del 29 gennaio '36, della prossima venuta di Carlo V a Roma (Carlo V entrò in Roma il 5 aprile '36). L'errore della data, in D, fu già rilevato da L. Dorez, *La cour du Pape Paul III*, Paris, 1932, t. I, p. 253, n. 2.

(3) Nel ms. è senza data. È in D, con la data sopra indicata.

(4) Nel ms. ha il titolo: « Paulus Jovius Valerio Corbitio S. D. P. ».

(5) Nel ms. non ha indirizzo nè data. Il confronto con lettere a Nicola Renzi, del 1540 (e specialmente con quella del 27 agosto, di cui l'originale è in A P: cfr. la nota che qui segue), fa ritenere che questa lettera, assai affine a quelle per tono e contenuto, sia diretta anch'essa al Renzi. *Terminus post quem* sicuro è la riconquista di Castelnuovo, nel golfo di Cattaro, da parte del Barbarossa, che avvenne nell'agosto del '39. A cotesto fatto si accenna nella terzultima linea di c. 61*r*. Da una frase di c. 62*v* (l. 5 dal fondo): « Da queste ragioni ne nasce che se Veneziani si accordassero col Turco, *come gli tengo per accordati* ecc. » siamo portati verso il maggio del '40: quando si diffuse la notizia dell'accordo concluso dai Veneziani coi Turchi, che segnò la fine della lega cristiana conclusa nel '38. Il Giovio se ne dimostra sicuramente informato in una lettera a Donato Rollio, dell'8 giugno 1540, che è in copia nel ms. *D 191 Inf* dell'Ambrosiana. Ma il riferimento cronologico più preciso è nelle prime linee del testo: una prossima missione di Luigi di Avila a Venezia e a Roma; che, tenuto conto del contesto, si può identificare con quella che si effettuò — come sappiamo da altre fonti — sul principio del 1540. Nell'inverno '39-40 il Giovio visse tra Como e Milano.

(6) Nel ms. ha il titolo generico « All'amico », ed è senza data. Ma si identifica facilmente con la lettera a Nicola Renzi, di cui l'originale è in A P, con la data: 27 agosto '40, e che si legge in D, pure col titolo generico « All'amico », e senza data (c. 103*r*).

23) c. 54*v*: A ..... (« Io recusai in questi giorni passati... »), (Roma, ottobre-novembre 1540) (1)
24) c. 82*v*: A ..... (« L'età, l'esperienza e la notizia delle cose... »), (Roma, febbraio 1541) (2)
25) c. 23*r*: A Stefano Colonna, Roma, 22 novembre 1541
26) c. 72*v*: Al medesimo, Roma, 5 dicembre 1541
27) c. 77*r*: Al medesimo, Roma, 28 aprile 1542
28) c. 66*r*: A ..... (« V. S. mi ricerca del parer mio »), (Roma, giugno 1542) (3)

---

(1) Nel ms. è senza indirizzo e senza data. Non vi si rilevano dati sufficienti per congetturare con fondatezza il nome del destinatario. Si può invece determinare con notevole approssimazione la data. Anzitutto, è da tenere per certo che sia del 1540: cfr. c. 57*r*, l. 2 dal fondo: « ... perchè la cosa di Rincone è troppo avante, e se *nel quarantuno* queste tante prattiche non gli profittaranno relevatamente... ». Inoltre, è da notare che vi si parla insistentemente di un possibile incontro prossimo di Paolo III con Carlo V, che dovrebbe avvenire a Bologna o, più indeterminatamente, in Lombardia (c. 54*v*, l. 15; c. 55*v*, l. 16). Di un incontro tra il papa e l'imperatore si cominciò a parlare in Curia nell'autunno del '40, (l'incontro avvenne effettivamente un anno dopo, nel settembre '41, a Lucca); e di una non lontana partenza di Paolo III per Bologna discorre il Giovio stesso in lettera inedita del 14 ottobre '40, da Roma, al duca Cosimo I, di cui l'originale si conserva in A F, f.ª 347, c. 140 (« ... e Carnesale si farà in Bologna; Sua S.tà dice volere partire a mezo genaro, *vel circa*... »). Il 13 ottobre '40 il Giovio si trovava a Roma, arrivato allora da Como, come appare da lettera a Giovanni Poggio, scritta in quel giorno (edita dal Cicogna, 1830); e questa lettera di *S 108 Sup* appare scritta da Roma (c. 55*v*, l. 5 dal fondo: « Or, Signor mio, gli uomini *di questa corte* ... non possono star forte a questa credenza... »). Da lettera inedita del 27 dicembre '40 al cardinale Ascanio di Santa Fiora (se ne conserva l'originale in A P) apprendiamo che il Giovio si trovava allora a Mantova. Perciò questa lettera di *S 108 Sup* dovette essere scritta nel periodo di tempo in cui il G. soggiornò a Roma tra l'ottobre e il novembre del '40.

(2) Nel ms. è senza indirizzo e senza data. Ma vi sono evidenti accenni alla ribellione di Ascanio Colonna e alla grave minaccia che pareva pesasse su Roma e sulla Curia, perchè a Roma si pensava che Carlo V desse, più o meno copertamente, il suo appoggio al ribelle vassallo della Chiesa. Ciò permette di assegnare la lettera, che fu scritta certamente da Roma, al febbraio del '41.

(3) Nel ms. la lettera è senza indirizzo e senza data. Ma dall'esame del contenuto si trae che essa è di poco anteriore alla ripresa della guerra tra Francesco I e Carlo V, che avvenne nel luglio del '42.

29) c. 45*r*: (A Nicola Renzi?), (« Tanto amplamente ha satisfatto... »), (Roma, luglio 1542) (1)
30) c. 47*v*: A Benedetto Giovio, Roma, 11 settembre 1542
31) c. 91*r*: « Al signor Guttierez » (« Nell'uscir di Roma, fate collazione... »), (Roma, 1542) (2)

Che sia del '42, nessun dubbio, per il contenuto complessivo e per l'accenno che si legge a c. 70*v*, ll. 4 sgg.: « E brevemente io tengo che senza de Turchi non si possa scacciare da Lombardia l'imperatore, quale, se a Buda prosperasseron le cose del fratello, a mio giudicio *nel quarantatre* potrebbe fare un'altra prova... ». E poichè vi si dice che il re di Francia dovrebbe « usar celerità di preoccupare e sturbare li raccolti [del grano] di Piemonte e Lombardia... » pare si possa assegnare la lettera al giugno. Nel giugno del '42, come apprendiamo da altre lettere, il Giovio si trovava a Roma. Questa lettera e le altre due che nel nostro elenco, qui sopra, hanno i nn. 23, 24 sono forse *estratti*, dove sono stati tolti gli accenni a cose personali e le abituali formule di saluto e di ossequio: perciò è difficile congetturare il nome del destinatario.

(1) Nel ms. non ha indirizzo nè data. Come si è visto (cfr. p. 5, n. 1) è in D, cc. 106*v*-108*r*, senza data, col titolo generico: « All'amico ». Vi si accenna con stupore alla calma « nella quale sta il campo di Piemonte », cioè all'inattività bellica dei Francesi in quella regione, per cui « si dà piena commodità a' paesani del nimico di rimettere il grano ecc. »; e si chiede, su tale stato di cose, il parere della persona a cui la lettera è diretta. Anche vi si accenna alla missione di « Polino », cioè dell'inviato francese Paulin, in Turchia: « il quale si calcula debba essere arrivato a' 14 di giugno alla Porta ». È dunque da mettere in relazione con la lettera che in questo nostro elenco precede immediatamente; e pare debba assegnarsi alla fine di luglio del '42, poco dopo la dichiarazione di guerra della Francia a Carlo V, che fu fatta il 12 luglio e pubblicata il 20. Il fatto che il Giovio chieda con fiducia il parere della persona a cui scrive fa ritenere che essa potesse essere bene informata. È dunque lecito supporre che la lettera sia diretta a Nicola Renzi (Raince), che era segretario dell'oratore francese a Roma. E questa supposizione è in qualche modo convalidata dal fatto che la lettera sia stata collocata, in D, insieme con una lettera diretta certamente al Renzi, sotto l'unico titolo generico: « All'amico ». Nell'estate del '42 il Giovio si trovava a Roma.

(2) Francesco Guttierez fu al servizio del marchese di Pescara, e poi fu segretario del marchese del Vasto. È nominato più volte nel *Carteggio di Vittoria Colonna*, cit. Vedi anche la lettera del Giovio al Vicelegato di Piacenza, del 22 febbraio '37 (edita dal Croce nel 1908, e ristampata dal Buschbell nel 1925); e *Concilium Tridentinum*, cit., I, 193, l. 1; X, 315, l. 4. (Era di nascita o almeno di origine spagnola,

32) c. 48*v*: Al cardinal Ippolito d'Este il giovane (latina: « Petis ut eius gemmae... »), (Roma, marzo 1544) (1)
33) c. 42*v*: A . . . . . (« Io non so se ho di congratularmi... »), Roma, 14 ottobre 1544 (2)
34) c. 48*r*: A Benedetto Giovio, Roma, 7 febbraio 1545

---

come s'intende dal nome e da una frase della citata lettera del 22 febbraio '37: « ... il S.r Guterez, più virtuoso e più bon compagno che mai venessi di Spagna »). Nel ms. la lettera è senza data. Ma essa è certamente posteriore all'inizio della dimora di Vittoria Colonna nel convento di S. Caterina in Viterbo: settembre 1541 (cfr. il *Carteggio di V. Colonna*, cit., p. 236, nota). Infatti a c. 91*v*, l. 9 si legge: « In Viterbo capitarete alla ruota di S. Cattarina senza cappe rosse e dalla Ill.ma S.ra Pescara vi sarà dato in foresteria una buona cena, e da dormire, come uomo del Papa... ». *Terminus ad quem* è l'ultima partenza di Francesco Maria Molza da Roma per ritornare a Modena, dove morì il 28 febbraio del '44. Infatti a c. 92*v*, l. 12, si legge: « A Modena non c'è di meglio che portare un contrassegno alla moglie del Molza, con giurare e prometterle ch'el sarà lì presto ». E poichè il Molza lasciò Roma per non più ritornarvi nella primavera del '43 (cfr. Tiraboschi, *Biblioteca modenese*, III, 235), la lettera è da collocarsi tra gli ultimi mesi del '41 e i primi del '43; e poichè la partenza del Molza è annunciata come prossima, si può ritenerla scritta tra la fine del '42 e il principio del '43. D'altro lato, un accenno alla nebbia che potrà sorprendere il Guttierez, che sta per partire da Roma, appena uscito dalla città, fa pensare che il viaggio si svolga nella stagione invernale. La lettera si deve ritenere scritta da Roma, dove il Giovio si trovava nell'inverno '42-43.

(1) Nel ms. è senza data. Vi si accenna alla scoperta del sarcofago di Maria, figlia di Stilicone, la prima moglie dell'imperatore Onorio: che avvenne nel febbraio del '44, durante lavori della fabbrica di S. Pietro. Il fatto è accennato come recente; il Giovio illustra una gemma trovata nel sarcofago, che Paolo III ha regalato al cardinal Ippolito. Si può dunque assegnare la lettera al marzo del '44.

(2) Nel ms. è senza indirizzo. È in D, cc. 104*v*-106*v*, senza data, sotto il titolo generico: « All'amico » (cfr. p. 389, n. 1). È scritta poco dopo la conclusione della pace di Crépy (18 settembre 1544). L'inizio, in cui il Giovio dice il suo stupore perchè il re di Francia ha accettato condizioni a lui così sfavorevoli (« Monsignor mio osservandissimo. Io non so se ho di congratularmi o di condolermi di questa pace... ») e tutto il contenuto della lettera fanno tenere per certo che essa sia diretta a persona che era al servizio della Francia. Da un accenno alle donne ferraresi (« ... alle *vostre* ferraresi ») parrebbe che costui fosse ferrarese, o vissuto qualche tempo a Ferrara. Forse un segretario del cardinale Ippolito d'Este il giovane?

35) c. 94*r*: (Al cardinal Alessandro Farnese), (« E' son già passati molti mesi e anni... »), (Roma, settembre 1545) (1)
36) c. 97*v*: (Al medesimo), Firenze, 30 settembre 1545 (2)
37) c. 50*v*: (Al cardinal Cristoforo Madruzzo), (latina: « Proficiscenti ad te Aurelio nolim committere... »), Roma, 19 marzo 1546 (3)
38) c. 71*r*: (Al cardinal Ippolito d'Este il giovane) (« Disse Aristotile che per conoscere un uomo... »), (Roma, gennaio 1548) (4)

---

(1) Nel ms. è senza indirizzo e senza data. Un « V. S. Rev.ma e Ill.ma » che vi si legge a c. 94*v*, l. 2 dal fondo, ci dice che è diretta a un cardinale; e il vocativo iniziale: « Signor Mecenate col.mo » è quello che il Giovio usa abitualmente col cardinal Farnese. Vi si parla, come di un fatto recentissimo, della morte di Carlo, duca di Orléans, figlio di Francesco I, a cui Carlo V aveva promesso di cedere il ducato di Milano. Dovette dunque essere scritta appena giunse a Roma la notizia della morte del principe francese, avvenuta il 9 settembre 1545. Nel settembre del '45 il Giovio era a Roma, come appare da due lettere dell'11 e del 30, di cui l'originale si conservava fino a pochi anni fa in A N (pubblicate dal Buschbell nel 1925).

(2) Nel ms. è senza titolo. Ma se ne conservava fino a pochi anni fa l'originale in A N, con l'indirizzo sopra indicato. È stata edita dal Buschbell nel 1925, di sull'originale.

(3) Nel ms. è senza titolo. È diretta a un cardinale (come appare dal vocativo iniziale: « Rev.me ac Ill.me Domine »), che il Govio chiama col nomignolo scherzoso ed elogiativo di *Lucullo*, per la sua liberalità nell'ospitare e convitare. Si tratta certamente del cardinal Cristoforo Madruzzo, principe vescovo di Trento; che lo stesso Giovio chiama il « gran Lucullo » nella lettera al cardinal Marcello Cervini, Roma, 10 ottobre 1545, di cui v'è copia in A F, Carte Cerviniane, vol. 41 (edita in *Conc. Tridentinum*, X, 215; cfr. ll. 15 e 40 di p. 216). Da una lettera scritta un mese prima (18 febbraio), da Roma, al duca Cosimo I (originale in A F) apprendiamo che il Giovio aveva allora in progetto un viaggio a Trento, per prendere parte al Concilio.

(4) Nel ms. è senza titolo e senza data. Dal vocativo iniziale (« Rev.me et Ill.me Domine col.me ») e da tutto il contenuto si trae che è diretta, da Roma, a un cardinale che si trovava alla corte di Enrico II, re di Francia; quasi certamente a Ippolito d'Este il giovane: come si intende da un accenno (c. 72*v*, l. 1) alla « Vita del grande Alfonso », (cioè al *Liber de vita et rebus gestis Alfonsi Atestini Ferrariae principis*, pubblicato poi nel 1551): per la quale il Giovio, che la sta componendo, desidererebbe avere risposta ad alcuni quesiti. Vi si fa l'elogio del cardinale di Guisa (Carlo, eletto cardinale il 27 luglio 1547: cfr. p. 420, n. 5); e vi si accenna, come pare certo,

39) c. 27*r*: Al cardinal Rodolfo Pio di Carpi, Firenze, 13 settembre 1549
40) c. 32*r*: Al medesimo, Firenze, 2 ottobre 1549
41) c. 103*r*: A Giovanni Maona, Como, 9 dicembre 1549
42) c. 100*r*: Al vescovo di Terracina (« V. S. mi comanda ch'io discorra... »), (Como, dicembre 1549) (1)
43) c. 22*v*: Al cardinal Rodolfo Pio di Carpi, Como, 14 febbraio 1550
44) c. 53*v*: A ..... (« Come antico e leale servitor... »), Como 15 marzo 1550 (2)
45) c. 35*v*: Al cardinal Rodolfo Pio di Carpi, Como, 26 giugno 1550
46) c. 35*r*: Al medesimo, Como, 23 luglio 1550
47) c. 93*v*: A Carlo V, Como, 14 agosto 1550
48) c. 26*v*: Al cardinal Rodolfo Pio di Carpi, Pisa, 24 dicembre 1550
49) c. 13*v*: Al medesimo, Pisa, 12 febbraio 1551
50) c. 25*v*: Al medesimo, Pisa, 26 dicembre 1551
51) c. 50*r*: A ..... (latina: « Non possum non commendari benignitati tuae... »), Firenze, 2 luglio 1552 (3)

---

alla protesta dell'oratore cesareo Diego Hurtado de Mendoza, in Concistoro, il 23 gennaio '48, per ottenere il ritorno del Concilio a Trento: « ... mercordì in Concistoro, essendo venuto il signor Ambasciator Cesareo, e tutti li altri Ambasciatori, per intimar ferro, peste e fuoco se 'l Concilio non torna a Trento, el valoroso e risoluto gli ha risposto... ». E poichè il Giovio dice « mercordì », senz'altro, è chiaro che la lettera fu scritta nella stessa settimana, qualche giorno dopo. (Sulla data della pubblicazione del *Liber de vita* etc., cfr. p. 395, in questo studio).

(1) Ha il titolo: « Discorso di Mons.r il Vescovo Iovio sopra il futuro Papa, a Mons.r il Vescovo di Terracina ». È senza data. Fu scritta certamente durante il lungo conclave che seguì alla morte di Paolo III (29 novembre 1549-8 febbraio '50), da cui uscì eletto Giulio III. Non vi trovo riferimenti utili per accertare con maggiore approssimazione la data; ma pare da assegnarsi alle prime settimane del conclave, dato che non vi si accenna alla sua durata inconsuetamente lunga. Nel dicembre '49-gennaio '50 il Giovio si trovava a Como, come appare da lettere inedite a Francesco Vinta, del 9 dicembre '49 (A F), e a Ferrante Gonzaga, del 12 gennaio '50 (A P); e vi era ancora nel febbraio: cfr. la lettera al cardinale di Carpi, del 14 febbraio (D, c. 113*r*). Vescovo di Terracina nel '49-50 era Ottaviano Raverta.

(2) Nel ms. è senza titolo; e così pure in D (c. 111*r*). Dal contenuto appare con certezza che è diretta a un patrizio veneziano.

(3) Nel ms. è senza titolo. Il vocativo: « Excellens et Ill.me Vir, Domine mi osser.me » e alcuni accenni (« Vos date operam ne istic aliquod grave vulnus ab incursione Turcarum accipiatis. Nam fama

52) c. 82*r*: « Al Signor Capambey » [latina], Firenze, 12 ottobre 1552 (1)
53) c. 14*r*: (A Augusto Cocceiano), (« Se io fui oblivioso *in ratione iustitiae...* »), Firenze, 3 dicembre 1552 (2)
54) c. 19*v*: Al cardinal Rodolfo Pio di Carpi, Firenze, 3 dicembre 1552.

Oltre a coteste 54 lettere, nel fascicolo gioviano di *S 108 Sup* si leggono altri sette scritti epistolari che credo opportuno elencare a parte. Cinque sono frammentari e così scorretti da far ritenere che non convenga pubblicarli:

1) c. 38*r* - 38*v* — Frammento di lettera al vescovo di Faenza, cioè a Rodolfo Pio di Carpi, senza data e luogo (« V. S. con grazia e privilegio... »), interrotto bruscamente a metà di una frase: « E presenterà le mie lettere a ... ». Lo collocheremo a modo di appendice alla lettera 18ª, del 10 dicembre '36, al Carpi, che la precede immediatamente nel ms.: con la quale questo frammento pare avere stretta attinenza.

2) cc. 41*r* - 42*v* — Lettera mutila, senza titolo e senza data, molto scorretta (« Rev.me Domine, Per esser io fratello della elemosina... »). Il tono, e anche il vocativo iniziale, fanno supporre che sia diretta al Carpi. Parla quasi esclusivamente di questioni personali, con allusioni difficili a intendersi. Un accenno alla chiragra di cui l'autore soffriva, ma che gli consentiva ancora di scrivere di proprio pugno (c. 41*v*, l. 3: « e a me resta doi dita della destra mano con una penna d'oro massiccio in mano, grata e non temuta dalli gran re... ») può far supporre che la lettera sia del '46-47. Non pare sia utile pubblicarla: basti averla segnalata agli studiosi, insieme con le altre che sono elencate qui sotto.

3) cc. 52*v* - 53*r* — Frammento di lettera latina senza titolo e senza data (« Gratulor tibi quod suavissimi ingenii tui indolem... ») Si congratula con un giovane della famiglia dei Cardona per i suoi buoni studi, che inciteranno all'emulazione i suoi fratelli. Non mi pare utile pubblicarlo.

---

est Viennae moenia ab ea parte qua Danubius allidit nullo extante terremotu concidisse ») fanno ritenere che sia diretta a un personaggio di alta condizione, residente in Austria; al quale il Giovio raccomanda un mercante fiorentino che si reca in quei luoghi.

(1) Cotesto Capambey (cioè un Capan, o forse Cassan — la lettura non è del tutto sicura — che aveva titolo di *bey*) è detto nel titolo: « Gran Dragoman dell'Ecc.mo Imperator Sultan Solimano ».

(2) Nel ms. ha il titolo generico: « All'amico onor.do ». Ma di questa lettera vi è copia anche in BR coll'indirizzo: « Ad Augusto Cocceiano ». Cfr. p. 426, n. 5.

4) cc. 53*r* - 53*v* — Lettera latina senza titolo e senza data, assai scorretta (« Beati me, inclyte Princeps, isto luculentissimo tuo munere... »). Dal contenuto si intende che è diretta ad un alto personaggio della corte imperiale, che aveva un figlio alla corte di Ferdinando, re dei Romani. Lo ringrazia del dono di due cavalli di Asturia, o chinee (« gemini asturcones »). Non mi pare utile pubblicarla.

5) cc. 74*v* - 77*r* — È senza titolo e senza data (« Per relazione avuta di varii Turchi prigioni... »). È una relazione, o un estratto di una lettera, che potrebbe anche essere volgarizzamento di un originale latino: vi si descrive l'armamento e il modo di combattere dei Turchi. È indirizzata o dedicata a Francesco I, re di Francia, come appare da un « V. M.tà » due volte ripetuto e da un accenno alla parentela di cotesto re con la casa di Savoia (1). I soli termini cronologici sicuri, assai lontani l'uno dall'altro, sono: la battaglia di Mohacs (1526), a cui il G. allude, parlando di Solimano, con le parole: « da quando ruppe il re Ludovico di Ungaria » (c. 75*r*, l. 3); e l'inizio della stampa delle *Historiae* (c. 75*r*, l. 7: « ... come largamente V.ª M.tà leggerà nella Istoria nostra, quale, se Dio mi darà aiuto, presto voglio pubblicare »), che s'ebbe alla fine del 1549. Ma dagli accenni che vi si leggono ad una recente campagna che Solimano ha condotto per terra con forze superiori a quelle delle precedenti sue imprese, si può congetturare che sia di poco posteriore alla guerra di Ungheria del 1541. Per alcune notizie sul modo di combattere dei Turchi, che non si leggono nel *Commentario de le cose de' Turchi* del Giovio stesso, pare possa essere utile includerla nella nostra edizione, assegnandola agli ultimi mesi del 1541: cioè al tempo in cui si stava trattando fra il re di Francia e Solimano quella che fu detta l'*empia alleanza*.

6) cc. 81*v* - 82*r* — È senza titolo, senza data e luogo (« Rev.me D.ne, Patrone optime, Quantunque io abbia ragionevol ragione... »). È una lettera, o frammento di lettera, diretta probabilmente a un cardinale, forse al Carpi. È molto scorretta. Non pare utile pubblicarla.

7) cc. 104*v* - 105*v* — È senza titolo, senza data e luogo (« Signor mio on.mo, Voi avete fatto una faccia di frontespizio... »). È l'ultimo scritto epistolare del fascicolo gioviano di *S 108 Sup*, interrotto alla l. 3 della c. 105*v*: occupa poco più di una pagina. Non pare utile pubblicarlo.

---

(1) A c. 76*r* si legge: « ... Micalogli Sangiaco e [*correggi*: di] Nicopoli, uomo eccellente, il quale tira l'origine dalli Imperatori greci e dice esser parente di V. M.tà per la casa di Savoia ». Anche del *Commentario de le cose de' Turchi* si parla di cotesto Micallogli, che « per via di donna si fa parente del duca di Savoia e del re di Francia ».

In conclusione, 56 sono gli scritti epistolari del Giovio contenuti in *S 108 Sup* che entreranno a far parte della nostra edizione. Di essi, 25 si leggono in D: nel nostro elenco hanno i nn. 7-10, 12, 13, 15, 16, 18, 20, 22, 25, 29, 33, 39, 40, 43-50, 54. La lettera 11ª è in F. La 36ª è stata pubblicata dal Buschbell nel 1925, di sull'originale (A N). Delle 56 lettere sopra dette, ci risultano dunque edite: 27; inedite: 29 (1). Tra le edite nel '500, della 22ª si ha l'originale in A P; e dell'11ª si ha copia in *H 175 Inf.* Tra le inedite, solo della 41ª e della 53ª si conoscono altri mss. (copie): della 41ª in A P, e della 53ª in B R.

Il ms. *S 108 Sup* ci offre dunque la possibilità di pubblicare 27 lettere che non compaiono in altri mss. o edizioni a stampa. Per le lettere edite in D, il confronto del testo di *S 108 Sup* con quello della stampa mi ha consentito di accertare che il testo del ms. ambrosiano non è derivato da quella edizione; ma è da ritenersi esemplato sugli originali o su copie manoscritte indipendenti dalle stampe del '500 (2): il che si poteva supporre con molta verosimiglianza già per la semplice constatazione che in *S 108 Sup* compaiono numerose lettere inedite, intramezzate alle edite. Le copie di *S 108 Sup*, benchè frettolose e scorrette, possono dunque essere utili anche per emendare e integrare il testo di parecchie lettere edite nel '500, di cui non si hanno gli originali. Esse ci offrono un testo che nella fonetica e in alcune particolarità della morfologia e del lessico rispecchia più fedelmente delle stampe cinquecentesche l'*usus scribendi* del Giovio. L'ignoto copista

---

(1) Considero inedita la lettera 35ª, di cui ho pubblicato un breve passo nel vol. *Lettere del '500*, cit., p. 200.

(2) Ciò è dimostrato particolarmente dalla lettera 18ª (al Carpi, 10 dicembre '36) che in *S 108 Sup* contiene due periodi che mancano in D: mentre il Domenichi, per contro, vi inserisce un periodo che in *S 108 Sup* appartiene ad altra lettera seguente, mutila e senza data (la 1ª tra le lettere qui sopra elencate a parte). Se ne avranno altre prove dalle varianti che registreremo, nella nostra edizione, a piè di pagina del testo delle lettere edite in D, di cui si ha copia in *S 108 Sup*.

introdusse, di suo, non pochi spropositi, ma pochissime « correzioni ».

Possiamo concludere che i mss. ambrosiani contenenti lettere del Giovio saranno utilizzati, per la nostra edizione, nel seguente modo:

1) *E 31 Inf* e *H 245 Inf*: per riprodurre fedelmente dall'originale 20 lettere già pubblicate: di cui, 17 si hanno a stampa soltanto nelle quattro edizioni delle *Lettere facete* con alcune « correzioni » e lacune.

2) *H 175 Inf* (copie sincrone di 10 lettere): per offrire, di cinque lettere edite nelle *Lettere facete* con alcune correzioni o lacune, (1ª, 2ª, 7ª, 9ª, 10ª del nostro elenco), un testo più genuino (della 3ª, edita in D, cotesto ms. reca soltanto le prime due linee del testo; della 4ª, 5ª, 6ª si ha l'originale in *E 31 Inf*, e perciò *H 175 Inf* riesce inutile); per pubblicare una lettera inedita (l'8ª, nel nostro elenco).

3) *D 191 Inf*: per pubblicare due lettere inedite, di di cui non si hanno altri mss.

4) *S 108 Sup* (copie di 56 scritti epistolari: 27 editi, 29 inediti): *a*) per emendare il testo di 24 lettere edite in D, di cui non si conoscono gli originali o altre copie manoscritte (della 22ª, edita in D, si ha l'originale in A P; della 36ª, edita dal Buschbell nel 1925, si ha l'originale in A N: perciò, per coteste due lettere, le copie di *S 108 Sup* riescono inutili); *b*) per collazionare il testo della lettera 11ª (edita in F) col testo che ci è dato da *H 175 Inf* (la copia di *S 108 Sup*, sebbene assai scorretta, è certo indipendente da *H 175 Inf*) (1); *c*) per pubblicare 29 lettere inedite (di due sole, la 41ª e la 53ª, si conosce altra copia manoscritta, che dovrà essere tenuta presente).

---

(1) Basterà qui rilevare che in un luogo della copia di *S 108 Sup* (c. 24*r*) si legge il nome del Carnesecchi, che manca nel corrispondente luogo di *H 175 Inf* (c. 41*v*).

IV. *Lettere del Giovio in un ms. della biblioteca Comunale di Como.*

Sotto la segnatura *Sup. 2.2.42* vi si conserva un ms. del '500, di carte 127 (mm. 325 × 235), legatura antica in pergamena. Vi è stata apposta recentemente una numerazione delle pagine (254), a matita. È formato di nove fascicoli, tutti della stessa carta; che originariamente dovevano essere di 32 pagine (8 fogli doppi) ciascuno: ma nei fascicoli 6°, 7°, 8° e 9° sono state tagliate a filo della cucitura, o strappate, parecchie carte, prima che vi venisse apposta la numerazione delle pagine: due nel sesto (che si riduce così a 28 pagine), cinque nel settimo (22 pagine), quattro nell'ottavo (24 pagine), sei nel nono (20 pagine). Così il volume che era originariamente di 144 carte (288 pagine) si è ridotto a 127 carte (254 pagine) (1).

Il ms. (che non mi sembra utile, al nostro scopo, descrivere più minutamente) contiene scritti vari di diversi autori, latini e volgari, in prosa e in versi; e appunti, di vario contenuto. (I testi latini in versi si identificano per lo più coi brevi componimenti elogiativi di singoli personaggi, che furono inseriti negli *Elogia* del Giovio).

---

(1) È da ritenere per certo che i fascicoli, non essendo ancora numerate le carte o le pagine, siano stati legati insieme dopo che erano stati già in tutto o in parte scritti. Infatti nel fascicolo che ora è secondo si incontra qualche minuta (per es. della lettera del 1° maggio '47: p. 51) che ha data anteriore ad una lettera che si trova in copia nel primo fascicolo (p. 10: a Giulio III, 1550). Ad evitare questa e qualche altra incongruenza, basta supporre che il fascicolo che ora è primo (e non contiene alcuna minuta) sia da collocarsi come sesto o settimo, cioè dopo la pag. 160 (numerazione recente) o la pag. 188. Rimarrebbe da spiegare come la copia della lettera del 7 maggio '50 che è a pag. 62 (2° fascicolo) possa essere seguita da minute di data anteriore, a pp. 64, 67, 69: ma non è troppo arrischiato supporre che la p. 62, cioè il *verso* della penultima carta del 2° fascicolo, fosse in un primo tempo rimasta bianca e che ivi sia stata ricopiata più tardi la lettera del 7 maggio '50 (che, come si vedrà, è la lettera dedicatoria di un'opera latina: cfr. p. 38).

È qualche cosa di mezzo tra un minutario e un copiario: appartenne certamente a Paolo Giovio negli ultimi anni della sua vita. Egli stesso vi scrisse di suo pugno, o vi fece scrivere sotto la sua dettatura, o vi fece copiare, testi vari che gli premeva conservare e avere sott'occhio facilmente; tra i quali, parecchie lettere proprie (1). La maggior parte delle scritture non autografe sono della stessa mano: un copista o segretario; forse uno dei nipoti di Paolo. Gli scritti epistolari si possono distinguere in quattro gruppi: 1) minute autografe di lettere di Paolo Giovio, con cancellature e correzioni; 2) minute non autografe, da ritenersi scritte a dettatura dell'autore, con qualche correzione; 3) copie di lettere del Giovio; 4) copie di lettere di vari.

Elenchiamo anzitutto le lettere del Giovio; poi le lettere di vari, le une e le altre in ordine cronologico: alle lettere che nel ms. sono senza data apponiamo, collocandola tra parentesi, la data che ci risulta, eventualmente, da altro ms. o dalle stampe del '500, oppure quella che l'esame del contenuto ci ha permesso di congetturare. Per ciascun scritto specifichiamo se si tratta di una minuta o di una copia, se sia autografo o no. Ma rileviamo che non è sempre possibile distinguere con certezza le minute dalle copie, siano esse autografe o no. La presenza di cancellature e correzioni anche autografe non basta ad accertare che si tratta di una minuta (l'autore può essere intervenuto ad emendare o modificare il testo della lettera, in copia, coll'intenzione di pubblicarla); nè l'assenza di esse, com'è ovvio, basta a provare che si tratta di una copia. Solo il confronto con l'originale della lettera, quando lo si conosca, può condurre a conclusioni abbastanza sicure.

Lettere di Paolo Giovio.

1) p. 53: Alla marchesa del Vasto, Roma, 7 aprile 1546 [copia]
2) p. 5: Al segretario di Ercole II, duca di Ferrara, Roma, 27 agosto 1546 [copia] (2)
3) p. 14: Al cardinal Alessandro Farnese, Roma, 10 settembre 1546 [copia]

---

(1) Cfr. la lettera del 23 maggio '52 ad Annibale Raimondi, che ho citata, al principio di queste pagine, a proposito della formazione della raccolta edita dal Domenichi.

(2) Nel ms. ha la data :« MDXLVjj »; ma la seconda j è in parte abrasa. In D ha la data: 1546.

4) p. 13: Al medesimo, Roma, 13 settembre 1546 [copia]

5) p. 11: Al cardinal camerlengo (Guido Ascanio Sforza), Roma, 18 settembre 1546 [copia]

6) p. 23: Al duca Ottavio Farnese, Roma, 10 dicembre 1546 [copia]

7) p. 29: Al vescovo Girolamo Dandino, Roma, 14 dicembre 1546 [copia]

8) p. 19: A Pier Luigi Farnese, duca di Piacenza, Roma, 27 dicembre 1546 [copia] (1)

9) p. 33: Al vescovo di Fano (Pietro Bertano), (Roma, 11 gennaio 1547) [copia] (2)

10) p. 37: « Archiepiscopo Toletano Siliceo » (Juan Martinez Siliceo, vescovo di Toledo) [latina], Roma, 27 gennaio (« Sexto Kal. Februarias ») 1547 [minuta autografa] (3)

11) p. 40: A Pier Luigi Farnese, Roma, 21 febbraio 1547 [minuta non autografa] (4)

12) p. 48: « Episcopo Remensi » (Carlo di Guisa, vescovo di Reims) [latina], (febbraio-aprile 1547), [minuta in parte autografa] (5)

13) p. 51: « Frati Georgio, Episcopo Varadinensi » (Giorgio Martinuzzi, vescovo di Varadino) [latina], Roma, 1° maggio 1547 [minuta autografa]

14) p. 56: A G. B. Castaldo, (Roma, 4 maggio 1547) [copia] (6)

---

(1) Nel ms. ha la data: 1546; ma il 6 è cancellato, e corretto: 1. In D ha la data: 1541. Il contenuto della lettera accerta che essa è da assegnarsi al 1546.

(2) Nel ms. non ha data. Ma si legge in D con la data qui sopra indicata.

(3) S. Monti, pubblicando cotesta lettera nel 1904, lesse erroneamente nel titolo: « Siliero ».

(4) Nel ms. di Çomo è senza data. È in D con la data: 20 febbraio 1547. Ma l'originale (A P) ci permette di correggere: 21 febbraio.

(5) Nel ms. è senza data. Cotesto vescovo di Reims è Carlo di Guisa, dei duchi di Lorena. Il Guisa fu creato cardinale il 27 luglio 1547. La lettera, che accenna alla prossima assunzione del Guisa alla dignità cardinalizia, è dunque da assegnarsi ai primi mesi del '47. Poichè cotesta minuta si trova nel manoscritto tra la minuta della lettera del 21 febbraio '47 al duca di Piacenza (pp. 40-46) e quella della lettera al vescovo di Varadino del 1° maggio '47 (pp. 51-52) si può con maggiore approssimazione assegnare questa lettera al febbraio-aprile del '47.

(6) Nel ms. è senza data. È in D con la data qui sopra indicata.

15) p. 59 e p. 61: A Enrico II re di Francia, Roma, 26 maggio 1547 [minuta autografa e copia] (1)
16) p. 64: A Ferrante Gonzaga, Roma, 22 luglio 1547 [minuta non autografa]
17) p. 60: A Cosimo I, duca di Firenze, (Roma, luglio 1547) [minuta autografa] (2)
18) p. 67: Al cardinal Alessandro Farnese, Roma, 21 agosto 1547 [minuta autografa in parte]
19) p. 68: Al cardinal Alessandro Farnese [latina], (agosto 1547) [minuta non autografa, o copia] (3)
20) p. 73: Al duca d'Alba, Roma, 25 agosto 1547 [copia]
21) p. 74: A G. B. Castaldo, (Roma, 25 agosto 1547) [copia] (4)
22) p. 69 e p. 91: « Inclytis Iohanni Federico Saxonum et Philippo Lantgravio » etc., Roma, 29 agosto 1547 [minuta autografa e copia] (5)
23) p. 219: A Cosimo I, duca di Firenze, Roma, 3 luglio 1548 [copia]
24) p. 78: Al vescovo Girolamo Dandino, Roma, 13 luglio 1548 [copia]
25) p. 89: A Luigi d'Avila, Roma, 14 agosto 1548 [copia]
26) p. 206: Al cardinal Carlo di Guisa [latina], Dal Museo, (febbraio 1550) [copia] (6)

---

(1) Di cotesta lettera vi è nel ms. la minuta autografa e una copia di altra mano.

(2) Nel ms. è senza data; e senza data è anche in D (c. 32*r*). Il Giovio vi si congratula col duca per la nascita di un figlio maschio e accenna ad altro figlio morto recentemente nella prima infanzia. Il neonato è da identificarsi con Garzia, nato il 1° luglio 1547; e il bimbo morto ha da essere Pietro, nato il 10 agosto '46, morto il 10 giugno '47. Perciò la lettera è da assegnarsi al luglio '47.

(3) Nel ms. è senza data. È una breve lettera latina di presentazione e raccomandazione di un messer Ambrogio Novidio, poeta, « Sacrorum Fastorum scriptor ». Di Ambrogio Novidio Fracchi, da Ferentino, dà notizia il Tiraboschi. L'opera *Fastorum Sacrorum libri XII* fu stampata a Roma, dal Blado, nel 1547. Poichè cotesta lettera si trova nel ms. tra due minute dell'agosto '47, crediamo sia da assegnarsi a quell'anno e a quel mese.

(4) Nel ms. è senza data. È in D con la data qui sopra indicata.

(5) Di questa lettera vi è nel ms. la minuta autografa, con molte correzioni (pp. 69-71); e una copia (pp. 91-94) con varianti e qualche aggiunta.

(6) La lettera ha l'indicazione topica: « Ex Musaeo nostro »; ed è senza data. Il Giovio vi si congratula col cardinale per la elezione del nuovo pontefice, a cui il Guisa ha dato il suo appoggio. Si tratta

27) p. 10: Al papa Giulio III, Como, (aprile) 1550 [copia] (1)
28) p. 62: Al cardinal Ippolito d'Este il giovane [latina], Dal Museo, 7 maggio (« Nonis Maiis ») 1550 [copia] (2)
29) p. 207: « Francisco Crasso Senatori » [latina], s. d. (copia) (3)
30) p. 224: Al papa Paolo III (« Patere, obsecro, S.me Pater... ») s. d. [copia] (4).

Aggiungiamo che a pp. 96-97 si leggono quattro minute autografe dell'iscrizione per il « Ninfeo » che è allegata all'originale della lettera a Ferrante Gonzaga del 15 dicembre '47 (A P).

---

evidentemente dell'elezione di Giulio III, che avvenne tra il 7 e l'8 febbraio 1550. Il 14 febbraio, il Giovio, in Como, già sapeva la notizia dell'elezione del nuovo papa: come appare da lettera al cardinale di Carpi che ha quella data (D, c. 113*r*). La lettera è dunque da assegnarsi al febbraio del '50.

(1) Nel ms. mancano il mese e il giorno. Ma una lettera inedita del 13 aprile 1550 al cardinale Alessandro Farnese (originale in A P) permette di accertare la data con molta approssimazione. Infatti nella lettera al Farnese, lamentando che gli venga negata la pensione promessagli da Paolo III, il Giovio aggiunge: « ... come ne scrivo anche con l'inclusa a S. S.tà, alla qual ella si degnerà farla presentare ». Si può tenere per certo che « l'inclusa » sia appunto questa lettera a Giulio III, in cui il Giovio lamenta, tra l'altro, la negata pensione. Questa lettera è perciò del 13 aprile '50, o di qualche giorno prima.

(2) È la lettera latina di dedica del *Liber de vita et rebus gestis Alfonsi Atestini Ferrariae principis* (cfr. p. 412, n. 4, e p. 395): perciò non sarà inclusa nella nostra edizione.

(3) La lettera nel ms. è mutila, in fine: occupa le pp. 207-208. Dopo la p. 208 sono state tagliate e asportate due carte, prima che venisse apposta la numerazione. Ma almeno la prima di coteste due carte doveva esserci ancora nel 1904, poichè il Monti pubblicò in quell'anno il testo intero della lettera. (Per la parte che ora manca dovremo dunque attenerci all'edizione del Monti). Il testo della lettera non ci offre riferimenti utili per accertarne la data. Il Giovio vi ringrazia il senatore milanese Francesco Grasso (noto agli studiosi per l'opera svolta in Siena nel 1546 a favore della parte imperiale: cfr. Capasso, *Paolo III*, pp. 573-74), perchè gli ha inviato copie dei ritratti di Isabella d'Aragona, moglie di Gian Galeazzo Sforza, duca di Milano, e del figlio suo, Francesco II Sforza; e fa un elogio di Isabella.

(4) È una breve supplica al papa, in cui il Giovio chiede che gli sia confermato dal Datario « hoc dimidii officioli permagnum exoptatumque munus », e dice che con tale concessione il Papa « lacrimas ex domestico funere manantes pie mirificeque deterget (*sic*) ». Per da-

Le sedici lettere che hanno in questo elenco i nn. 1, 2, 3, 8, 9, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 23, 24, 25 si leggono in D. La lettera 22ª fu pubblicata nel 1717 dallo Struve, senza l'indicazione del ms. da cui l'aveva tratta. Le 13 lettere 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 10ª, 12ª, 13ª, 19ª, 26ª, 27ª, 28ª, 29ª, 30ª, inedite fino al 1904, sono state pubblicate da S. Monti, in quell'anno, nel « Periodico della Soc. Storica Comense ». Della lett. 9ª lo stesso studioso pubblicò la chiusa, che manca in D. Delle lettere 3ª, 4ª, 7ª, 11ª, 16ª si conserva l'originale in A P. Delle nove lettere: 2ª, 5ª, 6ª, 8ª, 9ª, 11ª, 12ª, 15ª, 25ª, si hanno copie, derivate direttamente o indirettamente dal ms. di Como, in A F, Carte Strozziane, I, 353. Delle lett. 3ª e 22ª vi è copia in B Vat; della 22ª vi è copia anche nella bibl. Oliveriana di Pesaro; della 6ª, in un ms. di A P.

Oltre alle lettere del Giovio, il ms. di Como contiene altre copie di scritti epistolari di vari, che elenchiamo, per quanto ci è possibile, in ordine cronologico:

1) p. 6: Il marchese del Vasto al papa Paolo III, Vigevano, 27 marzo 1546
2) p. 7: La marchesa del Vasto al Giovio, Vigevano, 31 marzo 1546
3) p. 8: Alessandro Vitelli al Giovio, (1546) (1)
4) p. 49: Il marchese di Aguilar al Giovio [latina], s. d. (2)
5) p. 65: G. B. Castaldo al Giovio, (Ala, 20 giugno 1547) (3)
6) p. 66: Ferrante Gonzaga al Giovio, Milano, 26 luglio 1547

---

tare la lettera bisognerebbe accertare quale sia cotesto « domesticum funus ». Si può supporre che sia la morte di uno dei fratelli di Paolo, Benedetto (1545): in tal caso, la supplica potrebbe essere del '45 o dell'anno seguente. Comunque, ha da essere ovviamente anteriore alla morte di Paolo III (10 novembre '49).

(1) La lettera senza data, ha il titolo: « Del S.or Alex. a Mons.r Iovio ». È da credere, col Monti, che sia di Alessandro Vitelli; e, per quel che appare dal contenuto, fu scritta dalla Germania, durante la guerra contro la lega di Smalcalda, nel 1546.

(2) L'Aguilar, ambasciatore di Carlo V a Roma dal 1537 al '43, ringrazia il Giovio per l'invio di una relazione sulla controversia tra la Francia e l'imperatore per il possesso di Milano.

(3) Nel ms. non ha data. È in D, con la data qui sopra indicata.

7) p. 95: Lelio Torelli a Benedetto Bonanni, Firenze, 25 novembre 1548
8) p. 81: « Letra del Turco al Re de' Romani » (latina: « Dum ad vos, Germanorum regem... »)
9) p. 84: « Lettra del Turco all'Imperatore » (latina: « Dum ad vos, Hispaniarum regem... »)
10) p. 211: « Lettera delle nozze di Mons.r d'Umala con la figlia dell'Ill.mo duca di Ferrara » (dicembre-gennaio 1548-1549) (1).

Le lettere 2ª, 5ª, 6ª, 7ª, si leggono in D. Le lettere 1ª, 3ª, 4ª, 8ª, 9ª, 10ª sono state pubblicate dal Monti nel 1904. Delle lettere 2ª, 3ª, 5ª, 6ª, 7ª, 9ª, v'è copia in A F, Carte Strozziane, I, 353.

Le copie e le minute delle lettere del Giovio contenute nel ms. di Como, di cui non si conoscono gli originali (eccettuate dunque le lett. 3ª, 4ª, 7ª, 11ª, 16ª), ci offrono il testo più sicuro di quelle lettere, perchè certo furono stese o vigilate dall'autore; sarà bene tuttavia registrare le varianti della stampa del Domenichi e delle copie che si conservano nella bibl. Vaticana, nell'Oliveriana e nell'arch. di Parma, essendo possibile che in qualche luogo vi sia riprodotto più fedelmente l'originale: le copie del ms. di Como poterono infatti essere esemplate su minute rimaste

(1) Più che una lettera, è una relazione sulle feste che si fecero alla corte del re di Francia per le nozze di Francesco d'Aumale, figlio del duca di Guisa, con Anna d'Este, figlia del duca di Ferrara Ercole II. Le nozze, concordate nell'agosto del '48, furono celebrate a Parigi nel dicembre. Questo scritto, che non è di mano del Giovio, è stato attribuito da S. Monti al Giovio. Ma non può essere cosa sua per due ragioni: 1) la descrizione appare opera di un testimonio oculare: e non risulta che il Giovio facesse mai un viaggio a Parigi (comunque sappiamo per certo che sul principio del gennaio '49 egli si trovava a Roma: cfr. la lettera del 5 gennaio '49 al duca Cosimo I, originale in A F); 2) è accurata e non priva di particolari curiosi; ma totalmente spoglia del brio e della estrosità verbale che caratterizzano lo stile del Giovio. Al più, cotesto scritto potrebbe essere un estratto di notizie che il Giovio ricavò da una lettera di un testimone oculare. È da assegnarsi agli ultimi giorni del '48 o ai primi del '49, perchè vi si descrive una mascherata fatta « il primo giovedì appresso Natale » e « il venerdì seguente ».

in possesso dell'autore, non in tutto identiche all'originale; o vi può essere intervenuto l'autore a correggere e modificare il testo dell'originale. (Le copie delle carte Strozziane non hanno alcun valore). Il testo delle lettere di cui si ha l'originale dovrà, com'è ovvio, essere riprodotto da quello; ma sarà bene registrare le varianti eventuali delle copie del ms. di Como: che si deve ritenere siano dovute a interventi dell'autore.

V. *Lettere del Giovio in mss. della biblioteca Nazionale di Roma.*

Vi si conservano alcuni originali, o minute, e parecchie copie di lettere del Giovio, che elenchiamo in ordine cronologico (1):

1) *A. 153.15*: (Al cardinale Ercole Gonzaga), Dal Museo, 2 luglio 1540 [minuta con correzioni autografe] (2)

---

(1) Alla Direzione della biblioteca risulta che il ms. conservato sotto la segnatura *22.35* appartiene alla biblioteca fin dal secolo scorso; mentre i mss. contenuti negli inserti della busta *A. 153* sono stati acquistati di recente. Non sono del Giovio, come appare manifestamente dall'esame della scrittura, del contenuto e dello stile, due lettere che si conservano nella biblioteca Nazionale di Roma sotto la segnatura *A. 4.12*, *A. 3.18*, e vi appaiono attribuite al Giovio. La prima è indirizzata: « Alli Magnifici Signori Priori » (manca più precisa indicazione); ha la data: « Nocera, 17 agosto 1531 »; comincia: « Abiamo ricevuta una vostra... » ed è firmata: « Episcopus Nucerinus ». Non è di mano del Giovio; e l'autore non ne è il Giovio, vescovo di Nocera dei Pagani, in Campania; ma, verosimilmente, il vescovo di Nocera Umbra (che nel 1531 era Varino Favorino). La seconda è diretta « Al Commissario di Sassoferrato »; ha la data: « Perugia, 3 giugno 1550 » e la soscrizione: « Il vescovo di Nocera ». Non è di mano del Giovio; ed è da attribuire anch'essa al vescovo di Nocera Umbra; che nel 1550 era Girolamo Mannelli, nipote di Angelo Colocci, che l'aveva preceduto in quel vescovato.

(2) È una minuta non autografa, ma con correzioni autografe. È senza titolo. Una mano recente vi ha scritto l'intestazione: « Al cardinal Giulio della Rovere ». Ma è supposizione errata: infatti a prima lettura si identifica facilmente con la lettera al cardinal Ercole

2) *22.35*: (Al duca Cosimo I de' Medici), Roma, 14 marzo 1545 [originale autografo] (1)
3) *A. 153.16*: Al cardinale Alessandro Farnese, Roma, 30 settembre 1545 [copia] (2)
4) *A. 153.2*: Al cardinal Rodolfo Pio di Carpi [latina], Firenze, 25 settembre 1550 [originale con firma autografa] (3)
5) *A. 153.17*: Al duca Cosimo I de' Medici, Pisa, 2 aprile 1552 [minuta con firma autografa] (4)
6) *A. 153.3*: A Augusto Cocceiano, Firenze, 3 dicembre 1552 (5)
7) *A. 153.4*: (A Paolo Interiano), [minuta] (1552) (6).

Gonzaga, che ha la stessa data, di cui l'originale si conserva in A G. È stata pubblicata dal Luzio nel 1885, di sull'originale.

(1) È l'originale autografo (un foglio di due carte); ma non reca l'indirizzo. Il vocativo: « Ill.mo et Ecc.mo S.r osser.mo » ci assicura che è diretta a un principe. Dall'esame del contenuto e dal confronto con altre lettere dirette al duca Cosimo I de' Medici, si può supporre fondatamente che sia indirizzata al duca di Firenze.

(2) L'originale si conservava fino a qualche anno fa in A N. È diretta al cardinal Farnese e non al cardinal di Carpi, come apparirebbe da una annotazione che si legge nel *recto* della prima carta di cotesta copia. Ve n'è copia anche nel ms. *S 108 Sup* dell'Ambrosiana. È stata edita dal Buschbell nel 1925, di sull'originale.

(3) È l'originale latino, con firma autografa, di una lettera che, volgarizzata dal Domenichi o da altri, si legge in D, c. 47*v*.

(4) È una minuta, di mano di un copista o segretario, con parecchie cancellature e correzioni della stessa mano, e firma autografa. L'originale è in A F. È stata pubblicata da M. Lupo Gentile nel 1906; e riprodotta nel mio volume di *Lettere del '500* (1948), dall'originale.

(5) Altra copia, senza indirizzo, è nel ms. *S 108 Sup* dell'Ambrosiana.

(6) È una minuta, senza indirizzo e senza data (« Io sapevo bene che dalla gentilezza di V. S. »). Non è di mano del Giovio. Occupa il *verso* della seconda carta di un foglio doppio, che nelle altre tre facce reca, come vedremo, un altro scritto. Nel margine superiore della carta si legge un'annotazione, di altra mano, assai più recente: « Questa lettera potrebbe essere diretta a Paolo Interiano, gentiluomo genovese, che in Lucca stampò presso il Busdrago *Della sfera e delle longitudini*, del 1551 ». Cotesta supposizione è stata certo suggerita dal testo della lettera, dove, nella chiusa, è detto: « L'Arciprete mio, che studia le Matematiche, dice che ora conosce quanto sia utile la brava operetta vostra delle Longitudini e della Sfera... ». A piè di pagina si leggono due annotazioni. A destra: « N. B. Questa lettera è di Paolo Giovio il Vecchio, a cui l'Interiano aveva donata l'operetta della Longitudine ». A sinistra: « L'Arciprete è Paolo il

Il ms. *A. 153.5* (sec. XVIII) contiene copia di otto lettere del Giovio a Ferrante Gonzaga: le stesse e nello stesso ordine, che si trovano in copia nei mss. *a. S. 1.34* e *a. S. 1.35* di B E. Nel *recto* della prima carta si legge l'annotazione, non firmata: « Tutte mi sono state mandate dal Cavaliere Abate Girolamo Tiraboschi ecc. tratte dall'Archivio segreto di Guastalla ». Si tratta dunque di copie che il Tiraboschi eseguì, o fece eseguire, come quelle conservate oggi in B E, sugli originali. Gli originali di tutte coteste lettere, eccettuata la 2ª, si conservano in A P. Coteste copie della Nazionale di Roma sono quindi inutili per la nostra edizione (come le copie di B E); quando si eccettui la 2ª (Roma, 6 agosto '47), di cui gioverà collazionare la copia della Nazionale di Roma con quella dell'Estense.

Nella Nazionale di Roma, oltre alle lettere del Giovio qui sopra elencate, si conservano alcune altre sue carte, tra le quali sembrano degne di essere segnalate agli studiosi le seguenti: 1) *A. 153.8*: una paginetta autografa, in volgare, senza data, in cui il Giovio espone come Federico II imperatore giudicava i tedeschi e gli italiani; 2) *A. 153.18*: ms. latino che reca il titolo: « Testamentum Pauli Jovii Senioris. Conditum Florentiae 1552 ». Si compone di 20 carte, di cui 14 scritte nelle due facce, e la 15ª solo nel *recto*; le altre carte sono bianche. È copia, stesa da un notaio di Como, che si sottoscrive: « Elias Paravicinus », di sull'originale, che era stato redatto da un notaio fiorentino (« Rossus quondam Francisci de Rossis ») con la data: « octavo Kal. octobris 1552 ».

Tra i mss. di lettere del Giovio della Nazionale di Roma, sono in vario modo utili per la nostra edizione: 1) il ms. 2

Giovane, a cui pure l'Interiano aveva regalato un esemplare. E questa è di sua mano ». Nella prima carta del foglio, *recto* e *verso*, e nel *recto* della seconda, è vergata la minuta di una lettera senza soscrizione nè indirizzo, con la data: 1552, che una annotazione nel *verso* della prima carta, in alto, ci dice essere di Paolo Giovio il giovane a Giulio Giovio. Si può dunque tenere per certo che la lettera di Paolo il vecchio all'Interiano sia del 1552.

(*22.35*), che ci offre l'originale di una lettera inedita che non conosciamo da altra fonte; 2) il ms. 7 (*A. 153.4*) che ci offre la minuta di una lettera inedita di cui non possediamo l'originale, nè alcuna copia; 3) il ms. 4 (*A. 153.2*), che ci dà l'originale latino di una lettera di cui conosciamo soltanto il volgarizzamento stampato dal Domenichi; 4) i mss. 1 (*A. 153.15*) e 5 (*A. 153.17*), che ci offrono la minuta di due lettere edite, di cui possediamo l'originale; 5) il ms. 6 (*A. 153.3*), che ci offre una copia di lettera inedita di cui conosciamo altra copia (B A: *S 108 Sup*): con la quale, questa potrà essere collazionata. Il ms. 3 (*A. 153.16*), che è copia di una lettera edita, di cui possediamo l'originale (A N), e le copie di *A 153.5* (eccetto, una, come s'è visto qui sopra) non saranno utilizzati per la nostra edizione.

GIUSEPPE GUIDO FERRERO.

I PADRI MAURINI E L'OPERA DEL MURATORI

Il viaggio in Italia di Giovanni Mabillon, lo strenuo campione della scuola benedettina, e del suo fedelissimo allievo Michele Germain si svolse modesto, paziente e operoso: una rapida occhiata di stupore alla dolcezza del paesaggio, che veniva limpido incontro al loro animo di pellegrini, e lo sguardo lietamente rivolto a biblioteche, a venerandi conventi, fisso ai musei dell'erudizione e della pietà.

I due religiosi non s'abbandonarono, come accadde a molti dei viaggiatori « mondani », a osservazioni pittoresche e a giudizi per contrasto sprezzanti (1). La loro

(1) Si pensi ad esempio al *Voyage de Suisse, d'Italie et de quelques endroits d'Allemagne et de France, fait és années 1685 et 1686*, Rotterdam 1688 del Burnet, che i due Padri opponevano all'*Iter Italicum* per lo spirito di ostinata malevolenza, che ispirava le pagine e le impressioni del protestante. A Milano, per dare un saggio dello stile corrosivo del *Voyage*, il Burnet aveva annotato: « Il n'y a que les Bibliotheques, qui dans ce lieu, non plus que par toute l'Italie ne sont pas fort considerables, pour ne pas dire qu'elles sont même en scandale aux gens de lettres; car il vray qu'assés souvent la chambre où ces Bibliotheques sont recueüillies sont propres et même riches: mais vous y voyés si peu de livres, qui sont encor si mal reliés et plus mal choisis, que cela fait pitié; et il ne faut pas s'en étonner, car l'ignorance des Prêtres tant Reguliers que Seculiers est si grande qu'il faut l'avoir vûë pour la croire » (p. 201).

Appena letta l'opera dell'Inglese, il Germain comunicava al Magliabechi le sue impressioni: « Ce Burnet fait une description de ses voyages où il ne paraît aucun caractère ni d'honnête homme ni d'homme de bien. Ce n'est qu'une satire continuelle et des calomnies et des injures grossières contre la religion, les rites et les cérémonies de l'Eglise catholique... Notre Voyage paraissant en même temps (permettez-moi, Monsieur, de dire un peu sottement, mais pourtant

probità di cattolici dotti e devoti li induceva a considerare non tanto ciò che era morto quanto ciò che era vivo. Anche l'Italia con le schiere dei suoi eruditi, con la sua splendida tradizione pareva loro degna di vivere nel circolo della cultura europea, nello scambio delle ricerche e nel fervore della fede. Non la si poteva dunque ignorare. Bisognava, se mai, promuoverne gli studi, renderli più severi, dare agli ingegni ancor più solida disciplina. Nè questo era per i Padri Maurini una critica, ma piuttosto un consiglio, un incitamento, un aiuto.

Il Mabillon nelle prime pagine dell'*Iter Italicum* scriveva, monotono e sincero, così:

« Porro is praecipuus huiusce narrationis scopus ac fructus erit, ut Italicarum notitiam bibliothecarum exteris hominibus qui litteras amant praebeamus. Quae res ab eis qui Italica itinera scripserunt, leviter delibata et quasi integra relicta est. Faciemus etiam, quod in nobis est, ut viri litterati, quos quidem in Italia novimus, in nostrorum cognitionem veniant: quo non solum ex mortuorum scriptis et recordatione sed etiam ex vivorum notitia narratio nostra evadat, ut certe optamus, jucundior ac fructuosior (1) ».

E il Germain un anno più tardi, nel 1688, dichiarava al Magliabechi, chiarendo, se ancora ve n'era bisogno, il pensiero del Mabillon, e il significato del suo atteggiamento verso l'Italia:

« Nous avons travaillé (Dieu le sait) à bonne intention et sans relâche pendant notre séjour en Italie. Nous y avons beaucoup profité; le public en rendra un jour bon témoignage: nous n'y avons offensé personne ni de paroles ni par écrit. Nous nous sommes efforcés à donner une plus noble idée de l'état des sciences et de gens des lettres qui sont en Italie, que n'avaient les Français, les Anglais, les Allemands et ceux des Provinces-Unies. Beaucoup de critiques changent à notre persuasion en estime l'estrême mépris qu'ils avaient de la nation italienne pour l'étude solide des sciences supérieures.

---

véritablement, avec l'estime et la satisfaction du public), les savants disent qu'il faut juger des belles maximes de la foy catholique et des ténèbres de l'esprit hérétique par la comparaison de ces deux ouvrages » (*Correspondance inédite de Mabillon et de Montfaucon avec l'Italie* a cura di M. Valery, Paris 1847, II, pag. 88).

(1) *Museum italicum*, Paris 1687, pag. 4.

En un mot nous avons taché de relever et d'honorer tous ceux de qui nous avons reçu quelque marque de bonté et quelque assistance. Qu'on lise ailleurs tant de relations et de voyages d'Italie qu'on voudra, on n'en trouvera point où un etrange, soit catholique, soit protestant, en ait mieux usé que nous » (1).

Spogliate dell'accento polemico, che non trascorre del resto oltre i confini di una nobile moderazione, quelle parole possiedono un fondo di verità, che non si riferisce soltanto ai propositi particolari dell'*Iter Italicum*, ma investe a dirittura le relazioni complesse dei due padri Maurini col mondo e la scienza italiana.

Chi è pronto a seguirli lungo l'epistolario pubblicato dal Valery, un secolo fa, non tarda ad accorgersi che il disegno di « donner une plus noble idée » della nazione italiana continua ad agire in quelle pagine sotto le forme più diverse, diciamo anche più umili: dal termine affettuoso all'ammonimento, dal ricordo di uno studio erudito all'elogio di una « memoria », dalla gratitudine per un volume richiesto ed ottenuto all'esortazione ad estendere l'indagine critica con metodo severo e amore di verità.

Questo sopra tutto: l'indagine critica al servizio di una dottrina cristiana.

Qui essi ritrovano gli amici ideali della loro fatica, i compagni tenaci della loro ricerca, i soldati dell'ortodossia, che la loro fede conferma con tranquilla certezza attraverso le plaghe più oscure del passato contro le audacie razionalistiche del presente.

A questi spiriti congeniali essi ricordano come un esempio il cammino della cultura francese, ma sempre con una prudenza sgombra di astio e un proposito onesto di giovare alle sorti della cattolicità. Secondo il loro moralismo la « boria delle nazioni » è figlia dell'orgoglio e non può che dissolversi nell'ardore nascosto di un'instancabile devozione a cui l'intelligenza francese dà solo l'impronta di uno spirito universale. Se gli Italiani fossero decisi a battere le strade dell'indagine storica in numero maggiore,

(1) *Correspondance inédite* ecc. II, pag. 147.

essi per primi sarebbero felici di questo entusiasmo riversato nell'uso di una critica solida e devota... (1).

Ecco come diceva il Germain a Erasmo Gattola nel raccomandargli il *Traité des études monastiques* del Mabillon e nell'esaltargli la « multigena eruditio summae pietati coniuncta », che a suo avviso rendeva quel volume un testo illuminante ed esemplare:

« Sed quod religioso viro (qualem te moribus et studio probas) dignius est, cuduntur ut dicebam in dies francica lingua doctissimi libri. Quibus non sine studiorum jactura caretis, ut mirum sit alio flecti vestratium maxima vastissimaque intellecta, quae si caperet studiorum reconditorum amor, ea nullus non dicam aequare, sed nec longo intervallo subsequi posset, cum interim abiectis ejusmodi libris ad carmina vernacula totos se convertant. Unum ex illis excipio Benedictum Bacchinum, virum longe doctissimum, sed uti Magliabechus et Gaudentius Roberti carmelita datis litteris conqueruntur, ab Abbate Parmensi, post eximii patris Arcionii mortem, tam dure habitum, ut solum vertere et apud Mantuanum S. Benedicti Abbatem quietam quaerere vitam coactus sit. Hoc profecto, ut apud illustrissimi praesidis aures pervenerit, non ille feret procul dubio clarissimum ordinis nostri litterarium decus in studiorum, in quibus tantopere profecit, stadio domesticis incommodis retardari. Id doctis nostratibus visum est acerbissimum, quibus mirum in modum probatur religiosissimi viri patientia, qui datis ad nos litteris, dolorem texit omnino nec ullum de concitatis in se motibus verbulum facit » (2).

Senza dubbio non era lotta facile, dichiarava il Germain in un'altra lettera al Magliabechi, quella contro « les hérétiques, les libertins et les esprits forts »: essa chiedeva un sacrificio ininterrotto, esigeva una costanza intemerata e sincera, che il mondo, persino i religiosi spesso non avrebbero compreso, e offriva soltanto « de la peine, peu d'avantage temporel et la privation des plaisirs de cette vie », cosa aggiungeva il Padre in tranquilla rassegnazione, « difficile à persuader à bien de gens » (3).

---

(1) Su questo si veda naturalmente G. Maugain, *Étude sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1657 à 1750 environ*, Paris 1909, sopra tutto a pag. 100 e A. C. Jemolo, *Il Giansenismo in Italia prima della rivoluzione*, Bari 1928.

(2) *Correspondance inédite* ecc. II, pag. 324.

(3) *Correspondance inédite* ecc. II, pag. 318.

Per questo appunto la figura di Benedetto Bacchini, difesa con tanto animo nell'epistola al Gattola, riusciva ai religiosi di S. Mauro così grata e così vicina (1).

L'Italia, di cui essi volevano diffondere in Europa « une plus noble idée », aveva in lui un rappresentante forte, generoso ed umile, uno spirito serenamente disposto a soffrire in nome del vero senza scendere a patti colle norme della politica mondana e dell'utilitarismo accomodante.

La sua amicizia col Padre Mabillon legava in fondo l'animo e l'intelletto, l'uomo e lo studioso. Ammiratore del Baronio, riguardato da lui come il « magnus Ecclesiasticae Historiae parens », il Bacchini sentiva che l'opera del Mabillon continuava idealmente il disegno del cardinale italiano e aderiva perciò ai princípi enunciati dal Padre Maurino con la franchezza di chi è giunto per spontaneo svolgimento interiore alle medesime conclusioni. E quest'amicizia concorde, che congiungeva la fede alla cultura, durò per tutta la loro vita, cordiale e a modo suo piena d'affetto.

Stando all'epistolario, la prima lettera del Bacchini al Mabillon porta la data del 4 Febbraio 1683: è una risposta di ringraziamento per l'invio del *De Eucarestia*:

« Fruar interim elaboratissimis vestris lucubrationibus in quibus nil non summa laude indignum invenio » (2).

Poi era sopraggiunto il viaggio del Mabillon in Italia: e il benedettino italiano aveva accolto il grande compagno francese con trasporto e candida simpatia. È anzi da rammaricarsi che dei loro colloqui non si abbia nulla perchè noi potremmo conoscere in forma assai più docu-

(1) Per il Bacchini, figura notevole nell'ultimo scorcio del Seicento erudito e che attende ancora uno studio esauriente e preciso, si veda intanto la vita premessa alle *Lettere polemiche contro il signor Giacomo Picenino*, Altdorf 1738. Si aggiungano ora le notevoli pagine di A. Andreoli, *Di alcune relazioni intellettuali del Muratori ventenne*, in « Scritti sul Muratori », *Convivium*, 4-5, 1950.

(2) *Correspondance inédite* ecc. I, pag. 41.

mentata gli scambi di idee e i propositi di lavoro che animavano le loro menti instancabili.

Sebbene il Mabillon lo avesse avvertito di non farsi illusioni:

« Non enim sum qualem me existimas, sed si quid in me laudabile reperiri potest unus erit fortasse de Republica Christiana, et praesertim Benedectina, merendi conatus et affectus » (1),

il Bacchini lo aveva trovato pari all'attesa, e forse più umano e più giusto d'ogni speranza. Che cosa onorevole l'amicizia dell'uomo più dotto di Francia! E quanto impegnativa in fondo: quasi quasi disperante...

« Nihil equidem mihi gloriosius quam a vobis laudari, sed nihil itidem onerosius quam a vobis laudari cum non is sim qui respondere valeam testimonio illi quod de me perhibetis. Dulcissimo amici nomine me vocatis » (2)...

Si tolga la patina della cortesia erudita, e ognuno avrà la misura del sentimento che il Bacchini provava pensando agli amici di Francia. Nè meno viva si mostrava poi l'attenzione di questi ultimi per la sua opera e per la sua vita di studioso, chiuso da troppi ostacoli e spesso condannato a silenziosa obbedienza. Mentre il Germain, scrivendo al Gattola, ricordava i dialoghi anonimi pubblicati dal Bacchini intorno alle proprie sventure e postillava:

« In quo scriptoris doctrinam pietatem ac religionem docti nostrates merito suspiciunt, meliora doctis ac studiosis vestratibus et congregationis vestrae honori animitus adprecantes » (3)

il Mabillon in una lettera al Magliabechi notava con parole che spirano insieme carità e tristezza:

« Il est bien étrange que l'on persécute un si honnête homme: ou plutôt il serait bien étrange s'il n'était pas persécuté: car c'est le sort de presque tous les honnêtes gens. Je lui porte compassion et si je étais aussi puissant que je suis pauvre, je lui offrirai tout ce qui serait en moi pour son soulagement. Mais en cela et en toute autre chose je n'ai presque que la bonne volonté » (4).

---

(1) *Correspondance inédite* ecc. I, pag. 102.
(2) *Correspondance inédite* ecc. I, pag. 93.
(3) *Correspondance inédite* ecc. I, pag. 387.
(4) *Correspondance inédite* ecc. II, pag. 33.

Così l'affetto scendeva discreto nella saggezza e dava all'erudizione un accento di rara, nobile e composta gentilezza, quella che si rintraccia immutata nell'ultima lettera di questa amicizia terrena; il 24 gennaio 1706 il Bacchini scriveva infatti all'amico:

« Si uti spero, haec olim ad te perferantur, oro, doctissime Pater, ut aequi bonique consulas minus te dignam in argumento difficillimo scribendi rationem, efficiasque ut Reverendissimum Montfoconium aliosque tuos doctissimos socios quibus forte ea dederis, benignos erga me, meamque lucubrationem, lectores experiar. Video me pro aureis vestris, aerea, seu potius nullius pretii dona mittere; at ex paupere penu nil aliud habeo, quod exhibeam, et hinc munusculo magnum honoris argumentum fiet, si minime improbabitur, vel saltem ea, qua comparati estis, humanitate legetur et emendabitur » (1).

Dieci mesi dopo il Mabillon lasciava per sempre le bianche mura della sua celletta per salire al mondo dei giusti e tornare al Dio della sua fede; ma la voce dell'amico, l'esempio di un metodo senza macchia, lo scarno entusiasmo d'una ricerca poderosa e illuminata continuavano a vivere per il Bacchini nelle sue grandi opere, dal *De re Diplomatica* agli *Acta* e agli *Annales*.

Esse indicavano ancora al superstite le vie per cui l'erudizione cattolica poteva riconquistare criticamente la tradizione e opporla agli assalti degli scettici e degli eterodossi sotto l'insegna della verità. Su questo punto il pensiero del Bacchini non conobbe incertezze, esprimendosi sempre con il preciso vigore che nasce dalle convinzioni più profonde, dalle linee segrete ed essenziali di un'intera esistenza.

Se s'aprono ad esempio le *Lettere polemiche contro il signor Giacomo Picenino* pubblicate postume oltre quindici anni dopo la morte dell'autore, esse dichiarano sin dal principio la mente dell'apologista e dello storico, memore della scuola maurina, nell'affermare il progresso irresistibile della filologia « devota » come chiarimento del passato e testimonianza verace di fede cattolica. Osser-

(1) *Correspondance inédite* ecc. III, pag. 179.

vava infatti il Bacchini, polemizzando col metodo erudito dei Protestanti:

« La Barbarie de' Secoli precedenti vi serve per dar ad intendere che da' Cattolici si moltiplicassero le superstizioni; e la erudizione di cui, lode a Dio, negli ultimi tempi abbondiamo, vi serve per accusarci di poco rispettosa Critica in ordine alla Scrittura ed a' Padri. Io non so se possa trovarsi maniera di non essere biasimati da Voi, e da' vostri Riformati; e pure la ragione vorrebbe, che foste ormai persuasi di due cose; l'una che la passata ignoranza e credulità, che sinceramente parlando non fu però tanta, quanta la pubblicate, nulla pregiudicò nell'essenziale della Vera Religione; l'altra che siamo sinceri seguaci della Verità, alla quale abbiamo sagrificato molte persuasioni de' nostri Padri, esaltando in ciò il vigore della nostra Fede, che non s'appoggia, nè ha bisogno d'appoggiarsi a' Documenti apocrifi, o d'inerte autorità » (1).

Perchè i Protestanti non tenevano conto del prodigioso lavoro promosso dalla cultura cattolica, dai Bollandisti e sopra tutto dalla Congregazione di S. Mauro? Non era onesto fingere d'ignorare lo spirito nuovo dei tempi...

« Sapete l'edizioni accuratissime di tanti Padri Latini e Greci, fatte con incredibil fatica, e spesa, al confronto di moltissimi Manoscritti da' Monaci Benedettini della Congregazione di S. Mauro; e vi sono palesi gli Atti de' Santi Benedettini, con le dottissime Prefazioni e Note de' Monaci stessi. Potrei empir qui più fogli co' soli nomi degli Uomini grandi de' nostri tempi, c'hanno ridotto l'erudizione, e Filologia Ecclesiastica a tanta purità, e sincerità, che può appena sperarsi da' Posteri di trovar da operare. Era meglio che nel gran comodo ch' avete de' Libri, faceste concetto dell'ingegno, della sincerità e dell'erudizione de' Cattolici, sopra tanti ottimi, e non perdeste il tempo nello sciegliere quelli d'Autori vissuti ne' tempi incolti, e pieni d'ignoranza, come voi declamando esagerate. Non è più il Secolo barbaro nella Chiesa Cattolica Romana; si scorge tutto il lume, che potevate pretendere, e con tutto ciò i Cattolici più dotti, sono i più costanti, e fermi al pari de' loro Antenati meno critici, e anco Barbari, se così vi piace, nella loro Religione » (2).

In un'altra opera, il *Dell'Istoria del monastero di S. Benedetto di Polirone*, apparsa mentre il Mabillon era ancor

(1) B. Bacchini, *Lettere polemiche contro il signor Giacomo Picenino*, Altdorf 1738, pag. 38.

(2) *Ibid.*

vivo, il Bacchini, riferendosi alla storia dei « secoli barbari », aveva anche proclamato che le indagini del Padre Maurino costituivano il punto di partenza d'ogni analisi successiva: difficilmente fuori delle strade da lui percorse si sarebbe potuto far luce su un periodo così oscuro. Argomentava l'erudito con molta chiarezza:

« La maggior parte, e forse l'unico lume c'hanno i secoli più barbari susseguiti dalla Nascita del Redentore è quello, che ponno ricevere dalle notitie particolari de' Monasteri, e de' Monaci dell'Ordine di S. Benedetto, e un grand'huomo del nostro tempo di questa illustre famiglia, non da altro principio che da questo degli Archivi e delle Librerie Benedettine, ha prima di tutto tolto al decimo Secolo quelle dense tenebre che lo coprivano, e l'ha rilevato in qualche parte dall'infamia in cui giaceva, di un Secolo tutto di ferro. Nè altronde certo può sperarsi di accendere la fiaccola al di cui lume si metta sicuro il piede per tutto quello spatio camminando il quale gli Scrittori di Annali, di Storie, di Cronache, fanno talhora salti da Gigante, o cadono sul lubrico di racconti che non hanno fondo; poichè essendo stati i Monaci di S. Benedetto all'hora il tutto della letteratura, e della bontà morale, e come tale havendo meritato da Sovrani, e da Potentati la riconoscenza dell'affetto, e della stima, e inoltre havendo essi empito le nicchie più conspicue de' primi posti nell'Ecclesiastica Gerarchia l'Istoria per conseguenza de' Fatti e de' Personaggi di que' tempi meritevoli di restar vivi nella memoria de' Posteri, overo è Istoria del Monachesimo, o coll'Istoria del Monachesimo ha connessione necessaria, e inseparabile » (1).

Dopo queste premesse si poteva allora concludere che attraverso gli studi del Mabillon s'era rivelata agli eruditi una nuova materia, che restava ancora da illustrare così nella raccolta dei documenti come nell'interpretazione e nel commento dei fatti presi in esame.

In altre parole insomma, col Mabillon e, aggiungeva il Bacchini, col Ducange, era sorta una nuova Filologia, quella medievale, in tutto degna dell'erudizione classica, e forse all'anima del dotto cristiano più cara e più familiare. Un lungo cammino si presentava così all'occhio degli studiosi: era, come diceva la stessa prefazione, una importantissima materia.

---

(1) B. Bacchini, *Dell'Istoria del monastero di S. Benedetto di Polirone*, Modena 1696, dalla « praefatio ».

« Però ragionevolmente dissi, che il nostro Secolo quanto ha di eruditione rispetto a Secoli più colti, tanto ha di barbarie rispetto a più recenti ma barbari. So, che resta tolerabilmente illustrata anco in riguardo di questi la parte Ecclesiastica, e ne fanno fede eruditissime produttioni uscite doppo gli Annali del Baronio per conto del Dogma e della Disciplina; ma molto maggior numero di notitie può argomentarsi ancor nascosto da chi attentamente riflette al dedotto dagli Archivi e dalle Librerie Monastiche da qualche Moderno, che overo ha tentato il guado in qualche parte di tale importantissima materia, o esponendo raccolti insieme molti prima inediti documenti, ha preparato il soggetto, su cui altri lavori, havendo altresì spianato perfettamente il sentiero ad acquistarsi tal merito due grandi Letterati del nostro Secolo, l'uno de' quali ha insegnato ad intendere il linguaggio de' tempi barbari col suo dottissimo, e utilissimo Glossario agli Scrittori della media e infima Latinità, e Grecità, l'altro a leggere i caratteri, e a giudicare secondo le Regole vere della sincerità de' Diplomi, coll'incomparabile, e sopra lodata opera *De re diplomatica* » (1).

Inoltre, questo allargarsi degli interessi eruditi conduceva a concepire la storia non più come racconto letterariamente ornato ed elegante, ma come illustrazione serrata e nudamente oggettiva dei fatti riconosciuti certi nell'analisi critica delle fonti (2). Perciò il Bacchini, dopo aver accolto i risultati della storiografia cinquecentesca, pensava riallacciandosi al Mabillon e al Baronio che essa accusasse i propri limiti nella pretesa del genere letterario, disposto a sacrificare per la « concinnitas » il criterio della certezza. Nella prefazione al *Liber Pontificalis dell'Agnello* egli giudicava Gerolamo Rossi secondo le norme del metodo benedettino:

« Fecit id ille sane summa latini sermonis puritate eoque accurato scribendi genere, quod Livii gloriae aemulus audit; at quod pertinet ad Chronologiam, rerumque, et Scriptorum crisim, plura (quod la

(1) *Ibid.*

(2) Per questo trapasso rimando naturalmente alla *Storia della Storiografia* del E. Fueter (Napoli 1944) e agli accenni preziosi che si ritrovano, sui rapporti di filologia e storiografia, in W. Dilthey, *Das achtzehnte Jahrhundert und die geschichtliche Welt* in « Gesammelte Schrifte », III Band, Leipzig 1927 e M. Ritter, *Die Entwicklung der Geschichtswissenschaft*, München 1919.

tempora ferebant) ex arbitrio scripsit, et saepius veritatem ita parergis ornavit ut simplicitate adempta fucum obstruserit » (1).

E quanto alla barbarie « stilistica » del testo di cui si faceva editore, egli ricorreva per il caso concreto all'argomento che il Mabillon aveva posto in testa ai suoi monumentali *Acta Sanctorum Ordinis S. Benedicti.*

Chi legge infatti nella prefazione del *Liber Pontificalis*:

« Porro si veritatem amamus, licet barbarus, rerum et temporum ignarus, ac indiligens sit Agnellus, negari tamen nequit plura ex ejus opere nancisci licere quae sacram profanamque historiam juvent » (2),

e, più avanti:

« Eo animo comparatus rem aggressus sum, quo solus venator praedae avidus lustros dumosque ingredi pergit sociisque viam, qua tuto, et jucunde sequantur, aperuit » (3),

non può non mettere a fronte di questi pensieri gli avvertimenti « critici » del Mabillon:

« Huc veterrimos ac primarios quod licuit, conquisivimus Vitarum Scriptores, quos integros et nullo fuco adulteratos repraesentare, nil morati dictionis ac stili barbariem; quandoquidem non a comptiori oratione, sed ab auctorum religione petenda vera ac genuina rerum ante actarum cognitio » (4),

e sempre sullo stesso problema di verità e barbarie:

« Non enim paramus amoenitates delicatis Criticis, sed rerum pie gestarum veritatem verae pietatis et antiquitatis cultoribus sartam tectam exhibere optamus. Porro melior est simplex rusticitas quam fucata ac suspecta elegantia » (5).

Allo stesso modo non vi è alcun dubbio che per scusare lo stile dimesso e troppo comune, che aveva adoperato nella *Istoria del monastero di S. Benedetto*:

---

(1) AGNELLI, *Liber Pontificalis*, Modena 1708, pag. 8.
(2) *Ibid.*, pag. 13.
(3) *Ibid.*, pag. 18.
(4) D. JOANNIS MABILLON, *Praefationes in acta sanctorum Ordinis S. Benedicti*, pag. 3.
(5) *Ibid.*, pag. 5.

« Pur troppo conosco non haver questo piccolo volume altro che la materia e il nome d'Istoria, e mancangli la maestà, la proprietà e l'aurea mediocrità di quella elocutione ch'alla Istoria si dovrebbe... Sappendo poi di haver seguita questa verità nel trattare l'argomento mio principale... ho creduto che meritino per questo capo il nome di Istoria questi fogli, i quali per altro sono privi dell'arte e degli ornamenti propri dell' Istoria » (1).

il Bacchini, a parte le concessioni fatte alla « letteratura » classistica, aderiva al pacato e denso ragionare del Mabillon, nel *De re diplomatica*:

« Non enim sinunt mores aut conditio mea, ut juveniles lepores consecter: nec sane id patitur qualitas suscepti argumenti, in quo potius clara et perspicua brevitas cum recta dispositione, quam ornatus exigitur » (2).

Del resto è superfluo insistere ancora su queste coincidenze specifiche: in fondo l'atteggiamento dei due eruditi nasceva dalla stessa condizione morale, dalla medesima esigenza di fondere cultura e pietà, modestia e dottrina, dallo stesso « animus » storico e religioso (3). Come il Mabillon, pure il Bacchini affermava da un lato il diritto della critica nel giudizio della tradizione, sacra e profana, ed esigeva che i fatti umani fossero sottoposti al vaglio di un sensato razionalismo, convinto che questo fosse il dovere che i tempi imponevano al dotto cattolico proprio per dimostrare e vivere la propria fede di credente; ma nello stesso tempo egli poneva un limite a tale ricerca, un limite per così dire interiore e, sottomettendo la sua attività di studioso al dominio della coscienza, alle leggi del bene e del male, dell'umiltà e dell'orgoglio, concludeva

(1) *Della Istoria del monastero di S. Benedetto di Polirone*, Modena 1696, dalla « praefatio ».

(2) MABILLON, *De re diplomatica*, Parigi 1681, dalla « praefatio ».

(3) Per questa erudizione cattolica, prudente e illuminata, si vedano le pagine brillantissime anche se vaghe di P. HAZARD, *La crisi della coscienza europea*, trad. ital. Torino 1946 e *La pensée européenne au XVIII^ème siècle de Montesquieu au Lessing*, Paris 1946. Si aggiunga anche H. BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, IV, pag. 259 e sgg,. massime per il Tillemont, e VI, pag. 178.

che alla base d'ogni « critica » vera è l'amore dell'uomo a Dio, che abbraccia tutte le verità »:

« Sommissione, ci vuole, mortificazione delle passioni, docilità, amore per la instruzione, rispetto all'autorità » (1).

Tutto questo non significa però che il Bacchini rinunciasse alle proprie convinzioni e soffocasse nell'animo ciò che stimava vero: l'equilibrio imposto dalla coscienza tra devozione e progresso, l'accordo interiore di questa fede disposta ad accogliere i dati di un onesto razionalismo — *Christianisme éclairé* è stato detto — non era poi privo di grandezza e di coraggio, perchè, urtando nel sospetto dei « conservatori » e dei « tradizionalisti », costringeva chi l'aveva sostenuto a silenziose amarezze, a tristi incomprensioni, a fredde solitudini.

Solo col ricordare gli arresti penosi, tra cui il suo studio si svolse a fatica, tenacemente fedele ai propri principi di uomo e di religioso, si può intendere di là dalla pagina spesso arida il tratto nobile e austero del Bacchini: quel tratto di forza che gli aveva conquistato l'amicizia del Mabillon e che gli era conforto nelle ore della sventura, tra i piccoli affanni quotidiani e le congiure insidiose di chi non voleva o sapeva capire.

Aveva ammonito a se stesso nel *De dignitate tuenda*:

« Peccat qui se demittit, peccat qui gloriam petit. Is bene agit qui dignitatem ita curat, ut virtutem omnibus praeferat » (2).

Da questa certezza egli attingeva un ottimismo rassegnato e fiducioso che gli faceva esclamare:

« Agnosco summi Numinis consilium. Optimam fateor universo rerum Ordinis vicissitudinem » (3).

E poichè era insieme persuaso che l'uomo è legato d'indelebile amore, alla patria che gli diede vita e in essa soltanto assolve la sua missione terrena con la speranza

---

(1) *Lettere polemiche* ecc., pag. 237.
(2) *Anonymi dialogi tres*, Modena e Parma 1721, pag. 66.
(3) *Ibid.*, pag. 83.

di pervenire alla « repubblica celeste », il Bacchini dimenticava la propria amarezza, pensando alle sorti della sua terra, sia pure nel tono vago del moralista e del predicatore. E non disperava:

« Cum autem de ingentibus malis, iis potissimum, ex quibus pejora successive nascuntur, agitur, in primis curandum ut si fieri possit, bona ex malis fiant » (1).

Non restava forse agli uomini di buona volontà il proposito di lasciare all'Europa un'idea più nobile della patria italiana e della sua antichissima fede? Il tempo avrebbe mostrato che quella fatica non era vana.

Quanto al suo entusiasmo di studioso poteva dire:

« Is solatio conscientiae suae fruetur, de futura saltem post obitum nominis dignitate gaudebit, et apud probos tamdiu malus habebitur, quamdiu ipsis non bene notus. Veritas vero in claram lucem paulatim evadet » (2).

Ma non si creda a un impeto d'orgoglio, salito dalle sorde profondità dell'umiliazione. Il Bacchini sapeva che l'amore del vero sarebbe divenuto, progredendo nel tempo, luce ad altri uomini e la sua opera nonostante ogni lacuna (oh, il massiccio edificio dei Maurini!) sarebbe stata di guida e di ammonimento a chi lo aveva amato, agli allievi in cui aveva creduto.

E in fondo, dobbiamo dire, l'amico del Mabillon non si sbagliò.

***

Il pensiero e la personalità del Bacchini esercitarono un'influenza decisiva nell'evoluzione spirituale del più grande dei suoi allievi. Ludovico Antonio Muratori confessava infatti più tardi, in quella lettera a Giovanni Artico di Porcía che è in breve una completa biografia critica dei suoi studi e delle sue esperienze, che l'insegnamento del Padre Benedettino diede alla sua giovanile

(1) *Ibid.*, pag. 97.
(2) *Ibid.*, pag. 54.

smania di sapere un ordine e una struttura, sostituendo un ideale consapevole all'entusiasmo generico del « dilettante ».

« Dirò in poche parole: per l'ampiezza dell'erudizione, e per l'ottimo gusto in ogni sorta di letteratura, era eccellente uomo il P. Bacchini e tale, che pochi suoi pari potea mostrare l'Italia; di modo che troppa perdita han fatto le lettere a Modena, in avere quest'anno 1721 perduto un valentuomo di tanto sapere e grido. Oh infelice condizion de' mortali! Tanto ci vuole a formare un grand'uomo; e allora ch'egli è fatto e che merita più di vivere pel pubblico bene, eccoti la morte che sel rapisce in un punto. Quello che sopra tutto a me parve pregio ben raro in quell'insigne letterato fu che egli sapea, come fu detto di Socrate, mirabilmente fare la balia de gli ingegni, e chiunque il praticava, ne usciva più dotto, e spogliandosi del gusto cattivo, facilmente pigliava il migliore » (1).

Il giovane erudito che pareva « fuor di modo invaghire dell'erudizione profana » gettandosi allo « studio delle Iscrizioni e Medaglie antiche », fu spinto dall'esempio del maestro a rivolgere la propria attenzione alla storia ecclesiastica e all'esegesi critica dei testi patristici. Questo restava in ultima analisi il compito di chi, religioso, mirava a una cultura in accordo con la propria fede. Come poteva il Muratori dell'età matura dimenticarlo?

« Stava io dunque pendente dalla bocca di quel dottissimo uomo, onoratamente rubando quanto io poteva da' suoi famigliari ragionamenti, che tutti contenevano erudizione e giudizio e quantunque molto non durasse questa mia buona ventura perchè mi convenne mutar cielo, pure il suo scarpello servì non poco a formare quel poco ch'io sono. Fra l'altre cose, essendo allora volti i miei pensieri tutti all'erudizione profana, che sola mi pareva il mondo più vasto e ricco, fecemi ben tosto conoscere il P. Bacchini, che d'altra maggiore ampiezza e dovizia era l'erudizione sacra, e questa più convenevole all'istituto della vita ch'io aveva dalla mia fanciullezza eletto. Non ci volle di più per farmi correre tutto ansioso e lieto al compendio migliore degli Annali del Baronio formato dallo Spondano, e alla storia degli Scrittori ecclesiastici, e de' Concilj e poscia a i Santi Padri, e ad altri libri di mano in mano di tal professione. Gran campo

(1) *Epistolario* di L. A. Muratori edito e curato da M. Campori, Modena 1901, pag. 2137 (si tenga conto che per l'*Epistolario* si cita sempre il numero complessivo della pagina).

e delizioso che è quello! Se non che la novità la quale in altri studi può dare il principal valore o condimento ad un'opera, qui facilmente diviene sospetta: il che è di non piccolo imbarazzo e remora a chiunque si metta a navigare per que' mari » (1).

Le parole del Muratori ci permettono di supporre che, affermando la necessità di una disciplina interiore e consapevole, il Bacchini si richiamasse sopra tutto all'esempio contemporaneo della Congregazione di S. Mauro a cui, come si è visto, andava la sua stima riverente di anima congeniale. A quegli anni quindi, gli anni della giovinezza modenese, deve essere riferito il primo incontro del Muratori con l'opera dei Maurini. Un incontro che, secondo i desideri del maestro, lasciò durature impressioni e suscitò nuove energie senza comprimere le forze originarie di una grandiosa parabola di lavoro. E non pochi motivi, che poi guidarono l'indagine del Muratori con spirito di larga indipendenza, trassero la loro origine o la loro conferma proprio di là: in primo luogo l'idea del dotto cattolico e la certezza di una serena, illuminata battaglia da sostenere contro i fronti dissimili ma egualmente insidiosi degli eterodossi e degli increduli (2).

---

(1) *Epistolario*, pag. 2138. A conferma della lettera-biografia si ricordi ciò che il Muratori scrive nel 1694 a Francesco Caula: « Deinde apud eum versor, qui sibi soli miracula patrare didicit, aliumque neminem quam se sapientem fieri doceat. Ecclesiasticis studiis praeterea tempus non modicum impendo, ac in eis Cronologiam, Historiam, Controversias omnemque antiquitatem perscrutari non desino: cui quidem operi quantum deliciarum insitum sit, explicare nequeo, etiamsi progressus mentem quandoque terreat incertam futurae alicujus utilitatis » (pag. 48) e quanto, qualche tempo dopo, comunica a Giovanni Jacopo Tori: « Tenete mano col P. Bacchini, et egli vi ajuterà. Avreste gran gusto in leggere il Salmasio de Regionibus Suburbicariis, lo Sfondrati nella Gallia Vindicata, ed altri, che sono d'erudizione sagra, nella quale per dirvi il vero, ed io più mi compiaccio et i migliori ànno il suo maggior fondo » (pag. 184) e, nel 1698, allo stesso corrispondente: « Anch'io ho cominciato di là. Il P. Bacchini poi, che riverirete in mio nome, potrà meglio di me instruirvi » (pag. 309).

(2) Sempre nell'anno 1694 il Muratori in una lettera al Marsigli scrive: « Furenter etiam se gesserunt in sacras aedes Albigenses,

Quanta materia si offriva ancora all'Europa cattolica, massime all'Italia, per resistere alla critica sconvolgente della nuova inquietudine scettica, anticristiana e antitradizionalistica! Il giovane Muratori sentì fin d'allora, e anche questo ci riconduce alla scuola del Bacchini, che l'Italia doveva allinearsi sulle trincee dello spirito con tutte quelle forze, che dopo lo splendido slancio dell'Umanesimo parevano ricadute in un'inerzia spenta e mediocre. Questo pensiero non doveva più abbandonarlo: nello spirito apologetico del giovane erudito era già tutta in germe la forma del suo moralismo patriottico, di quello che fu poi il suo concetto di una cultura nazionale, ricondotta ai valori della tradizione umanistica.

È una via che si presenta chiara e lineare.

Nel 1693, scrivendo a Giberto Borromeo una lunga lettera-dissertazione, il Muratori constatava che la cultura italiana non poteva stare al fianco di quella europea:

« Stetit initio huius seculi Italiae fortuna, atque ad exteros perrexit qui ut ante a nobis literarum saporem ebiberant, sic nos modo earum cultu exsuperant. Videre est apud Francos, apud Germanos, atque

---

Waldenses, Wiclefistae, Anabaptistae, aliique nostro propiores aevo impietatis fautores. Quos quidem omnes suscepta refellere disceptatione in animum induxi, et hoc profecto me praestiturum confido, si pristinum Ecclesiae usum ista ex parte aperire contendam. Potius enim quid facti, quam quid juris fuerit heic perscrutari lubet, quippe quum necessario ex unius asserta veritate praeter alias auctoritates alterius etiam veritas consequatur » (pag. 62). Ora questo pensiero di una apologetica erudita, che mira alla « sostanza » e ha in sospetto i cavilli scolastici, stabilisce un nuovo legame tra il Muratori e il Bacchini: quest'ultimo infatti insegnava, come si può dedurre da un passo delle *Lettere polemiche*, che le « distinzioni » e le « sottigliezze » non hanno efficacia sull'animo degli eretici: « Verum, ut minus sapiens loquar, quod mihi videtur, ajoque, quanto minus cum haeretico disputantes miscemus minutiores Scholarum quaestiones et potius insistimus substantiae, eo magis eorum (si animo ingenuo sunt) conversionem sperare posse. Distinctiones frequentes, subtilissimae praecisiones, species sola incohaerentiae eorum, quae statuuntur, in Haereticorum animis suspicionem efficiunt, nos eos decipere velle et voluntate potius, quam intellectu ratiocinari » (pag. 657).

adeo apud omnes heterodoxos quo in honoris culmine, et usu locatum sit scire, ut sane duorum seculorum progressu tot inde ingeniorum monstra prodierint, quot aevo ingenti desiderare temeritati pene sit proximum. Neque tamen haec nobis inopia in caeli, ac regionis infecunditate sita, sed in temporum potius perversitate », e dopo aver osservato che i principi italiani non eguagliavano nel promuovere gli studi la potenza del re di Francia perchè l'Italia « in tot regnantes dispertita » era stata costretta a servire « exterorum tantum ambitioni », aggiungeva con un'antitesi piena di significato: « Verum... dormiente Italia num reliquas etiam regiones in otio stertere arbitraris? Una Gallia tamquam forti clipeo omnes haereticorum conatus excipere non modo sed contendere valet... Et cur, inquam ego, id quoque in regionibus hisce praestari non potest? » (1).

Due anni dopo, a Milano, fermo nella sua idea, notava che la « soda » erudizione era patrimonio di pochi:

« In questa città, levato il signor conte Mezzabarba, non avvi presso che alcuno, che si applichi all'erudizione soda; e specialmente all'ecclesiastica, in cui per altro fioriscon tanto, a nostra confusione, gli oltramontani » (2).

e in una lettera a Michele Antonio Baudrand confessava la sua nostalgia per l'erudizione francese, per i grandi maestri d'Europa:

« Les Harduins, les Toinards, les Balusez, les Alexandres, le Du Pin, le Mabillon, les Vaillants, et plusieurs autres tres celebres escrivains sont ceux, qui me font envier vostre sejour et qui me font sembler (on peut dire) aussi paretre une solitude l'Italie. J'aurois au moins après cela le plaisir de venerer en vous le merite de ces grandes hommes-là » (3).

Ma era il rammarico dell'uomo che non disdegna l'emulazione e guarda fiducioso all'attività del futuro. Intanto infatti egli attendeva alla sua prima opera, agli *Anecdota*, e dichiarava con sicurezza al Magliabechi « di voler porre il più tosto possibile in luce il s u o primo tomo delle cose inedite » sperando « non dover cedere alle raccolte sinora fatte dal D'Achery, Baluzio e Mabillon » (4): pen-

(1) *Epistolario*, pag. 34.
(2) *Epistolario*, pag. 101.
(3) *Epistolario*, pag. 136.
(4) *Epistolario*, pagg. 156-57.

siero quest'ultimo che ripeteva non molto tempo dopo al Cupero:

« Erit autem hoc opus primus Anecdotorum tomus, quae publici juris facere identidem spero, Baluzium, Mabillonium, ac Dacherium imitatus » (1).

Con l'edizione del primo volume degli *Anecdota* il Muratori s'inseriva pienamente consapevole nel dialogo della cultura critica europea: sull'esempio del Bacchini e dietro di lui dei Padri di S. Mauro la sua opera rivelava un filologo esperto e un cristiano devoto. Il filologo proclamava non senza entusiasmo:

« Clarissimi potissimum viri, Dacherius, Baluzius, Cotelerius, ac Mabillonius ita sibi Eruditorum Rempublicam devinxere, ut futurae aeternaeque famae consuluisse videantur; non enim minoris est laudis vetera restituere quam nova proferre. Et sane, quum nostri aevi Scriptoribus longe antiqui Patres, tum eruditione, tum sanctitate praestent, quanto libentius istorum, quam illorum lucubrationes sunt excipiendae? Antiquitatis vero restitutores non priorum modo Auctorum gloriae militant, verum etiam suae, quum secundi quodammodo parentes operum reparatorum sint iure censendi » (2).

---

(1) *Epistolario*, pag. 174.

(2) L. A. Muratori, *Anecdota tomus I quatuor S. Paulini Episcopi Nolani Poemata complectens*, Milano 1697. Nei « Prolegomena » dello stesso volume era detto: « Maxime dolendum profecto est, tot veterum Patrum divitias excidisse, quibus et Ecclesiastca Historia, et Fidei Catholicae dogmata promoveri feliciter possent; sed in earum potissimum iactura dolorem nostrum exercere iuvat, quae ab eloquentissimis Sanctissimisque Patribus elaborata fuere, quorum ope aevi nostri Heterodoxos evertere, et meliorem ad frugem revocare fas esset ». E per la rivendicazione della filologia, istituita dal giovane Muratori, bisogna ricordare quello che nello stesso senso, era stato scritto dai Padri Maurini in un'edizione destinata a rimanere famosa, quella di S. Bernardo: « Quae res usum veterum librorum paene assiduum, gustum usu acquisitum, maturiusque judicium exigit, quam litteratorum vulgus opinatur, qui aranearum telas captare nos existimant, dum has quas putant, minutias consectamur. Verum sentiant id genus homines de nobis quicquid volunt: modo nostram operam approbet non hominum plausus, sed publica Ecclesiae reique litterariae utilitas » (dalla « Praefatio generalis »).

Il cristiano confessava con umiltà:

« Consilium vero hoc meum tibi Summo Numini, tuaeque purissimae Matri, ut placeat, obnixe rogo demisseque precor. Tibi scribo, Ecclesiaeque tuae utilitati studeo; neque enim homini in terris peregrinanti alia mens esse debet, quam ad te tendere, quam tibi tuaeque gloriae inservire, cui accepta omnia sunt referenda ».

S'avverte in queste pagine del *Consilium auctoris* quel senso di austerità dimessa, quell'aria di mansueta pacatezza, quell'attenzione signorile e imperturbata, che emana sempre dal puro latino del Mabillon: può darsi che il tono sia minore e più quotidiano, ma è certo che il comporsi dei sentimenti scopre la presenza e il ricordo di quello che vorremmo chiamare lo stile benedettino di S. Mauro.

Certo non è un semplice caso che il Muratori dedicasse una delle sue dissertazioni al Padre Bonjour e inviasse subito il suo libro al Mabillon, quasi a testimoniare il rispetto del discepolo e a sollecitare nello stesso tempo il giudizio del maestro (1).

La lettera, con cui il Mabillon rispose il 4 agosto 1698, fu la conferma delle sue speranze. Diceva:

« Qua de re gratias tibi debeo quam maximas tum nomine rei publicae, cujus utilitates meis accenseo, tum ob singularem istam gratiam, qua me in paucis dignatus es, tam liberaliter mihi submittendo exemplar istud, quod plane gratuitum est benevolentiae in me tuae testimonium. Haerebit animo meo in aeternum tam singularis favor, non mediocre istius humanitatis indicium quam Mediolani olim ego sociusque meus, dominus Michael Germanus, cujus mortem lugere non desino, coram degustavimus... » (2).

Ormai, accolto dal Bonjour, dal Mabillon, dal Montfaucon, dal Baluze, il nome del Muratori era divenuto familiare all'erudizione europea (3); e anche più tardi

(1) Che poi ciò stesse a cuore al Muratori, appare manifesto da più lettere: da quella al Magliabechi del 2 ottobre 1697, all'altra del 5 novembre dello stesso anno e a una terza del 10 settembre 1698.

(2) *Correspondance inédite* ecc. III, pag. 25.

(3) *Epistolario*, pag. 2140.

questi riconosceva che gli *Anecdota* erano stati l'inizio felice del suo « cursus studiorum » in Italia e nei paesi d'Oltralpe, portandolo « all'amicizia e conoscenza di quegli splendidi lumi delle lettere, cioè de' Padri Mabillon, Ruinart, Montfaucon, Papebrochio e Gianningo, de' signori Du Pin e Baillet, e d'altri che d i l u i fecero anche onorata menzione » (1). Era una nuova esperienza, un nuovo intreccio di relazioni che venivano a rafforzare l'animo dell'erudito nei suoi convincimenti e nei suoi propositi...

Il viaggio del Montfaucon in Italia, tra il 1698 e il 1701, servì pel Muratori ad approfondire, attraverso l'efficacia di un contatto personale, la simpatia e l'ammirazione ch'egli nutriva per la scuola maurina. C'era quasi da sentirsi umiliati dinanzi ad esempi di così luminosa grandezza...

« Il Montfaucon è uno di quegli che spaventa gli altri con l'universalità della sua erudizione e con le grandi cose ch'ei fa sperare alla repubblica letteraria » (2).

E dal confronto del mondo colto italiano, che non sapeva ancora inalzarsi alla coscienza dei doveri imposti da una fede e da una patria comuni, con l'operosità concorde dei dotti francesi il Muratori avvertiva in forma più sensibile i vuoti della nostra tradizione e provava nell'animo una sorta di malinconico pessimismo, destinato però a tra-

---

(1) I Padri Maurini gli furono anche d'aiuto praticamente, tanto è vero che in una lettera al Magliabechi il Muratori dava notizia di una richiesta venuta da Parigi: « Invierò in breve a Parigi cinquanta copie del primo tometto, e cinquanta ancora del secondo, chiestemi dal dottissimo Padre Guernié; bibliotecario de' Padri Benedettini della Congregazione di S. Mauro in quella città » (p. 333), e un mese dopo spiegava « Ho poi inteso da Parigi, che il signor Baluzio è stato quegli che ha ricercato le cinquanta copie del mio primo libro, quali ho già inviate » (p. 339). Del resto il Mabillon nella sua risposta dell'agosto '98 gli aveva manifestato la simpatia del Baluze: « Iam istud persolvit D. Baluzius qui plurimi observationes tuas facit ».

(2) *Epistolario*, pag. 618.

dursi in fervore di altre e originali iniziative. Chi avrebbe potuto eguagliare gli uomini di quella scuola?

« Unum tamen dicam; si tales viros frequenter Gallia gignit, provinciam non video, quae cum illa componi possit. Et profecto Italiae sterilitatem nunquam melius novi, quam quum de eruditis vestratibus sermo nobis erat. Multum de Abbate Longrunis, Longrüe eruditissimo ac modestissimo viro agebatur, multum de Baluzio, Mabillonio, Toinardo, aliisque clarissimis scriptoribus... » (1).

Ma quanto più egli pensava all'« inerzia », all'« ignoranza » (sono parole sue) del pensiero italiano, così come si denunciava ad esempio nel *Diario Italico* del Padre Benedettino (2), tanto più si stringeva all'amicizia di ingegni come il Mabillon, il Ruinart, il cordialissimo Montfaucon, persuaso che in questo modo, seguendo la loro opera, assimilando il loro metodo, rielaborando con esperienza propria i loro programmi, egli avrebbe chiarito a se stesso la strada da percorrere per ridare all'Italia dignità europea.

Nessuno, si può fin d'ora osservare, aveva compreso con tanta lucidità che lo studio dei grandi esempi stranieri doveva essere la premessa indispensabile di un'indagine rinnovata e tutta italiana (3). E con quanta tenacia!

---

(1) *Epistolario*, pag. 329.

(2) Dopo la pubblicazione del *Diarium Italicum* il Muratori scriveva al Fontanini: « ... ma sarebbe pur bene che noi altri poveri Italiani potessimo risparmiare agli stranieri la fatica di raccogliere e pubblicar le nostre ricchezze ». (*Epist.*, pag. 619), e al Montfaucon stesso: « Certe laudanda humanitas tua, qui inertiam nobis, atque ignorantiam minime exprobraris, quod tot thesauros inscii, desidesque incubemus. Verum liber tuus, vel te tacente, id alte clamat... » (pag. 619). Col Montfaucon il Muratori rimase sempre in rapporti di sincera amicizia e, a parte il rifiuto di inviargli un documento d'archivio in copia (« ... Il P. di Montfaucon, benchè mio grande amico, non ha voluto farmi aver copia de' due documenti citati dal Mabillon », *Epist.* 1294), ricevette sempre da lui consigli ed aiuti efficaci per il proprio lavoro erudito. Si veda anche la *Vita del proposto Ludovico Antonio Muratori descritta dal proposto G. Francesco Soli suo nipote*, Venezia 1756, pag. 135.

(3) Il rammarico per la « decadenza » italiana, che in effetti si traduce in una volontà di « rinascita » culturale e di « ritorno all'Europa », è una nota dominante nell'indagine del Muratori. Le

Se le sue convinzioni non giunsero mai all'alto ardimento di una sintesi meditata e profonda, ebbero però sempre un calore, una costanza che nascendo dal suo animo di cattolico e di cittadino non conobbe per oltre cinquant'anni nè indugi nè debolezze.

---

sue lettere ne portano spesso l'eco vivacissima, dagli anni della giovinezza sino a quelli della vecchiaia. Si pensi a ciò che scrive nel '22 a P. Caterino Zeno: « E ce ne fa ben bisogno, perchè ella vede come gli Ingegni sono addormentati ed escono sì di rado Opere di gran pregio fra noi, nè si fanno edizioni di molta stima » (pag. 2218); o nel '28, al Graziani: « Vides quam raros historicos, et paene dixi, quam nullos hodie Italia progignat. Tuum sit vacuum campum fortiter tenere; ac studiose excolere » (pag. 2780); o più tardi nel 1733 a Francesco Pagliai: « Quel che è più, nel secolo del 1500 sì fatto studio critico era in gran voga; oggidì in Italia è svanito, e non più alla moda. E veggo quel tesoro morir di freddo nelle Siberie senza che alcuno gli dia un'occhiata... In Olanda e Inghilterra dove tale studio anche oggidì ha più che fra noi de i dilettanti, si stampa oggi una nuova critica sopra i vari autori, de' quali si vanno correggendo i passi » (pagg. 3164-65); o nel '37 ad Alessio Simmaco Mazzocchi: « Oramai l'Italia scarseggia d'egregi letterati, è da desiderare che quei pochi che restano campino un pezzo, e facciano de gli allievi per sostener l'onore dell'Italia » (pag. 3669). Nè, col passare degli anni, questo desiderio di un Italia « europea » si attenua o si disperde. Nel 1738 si rivolge al Lami così: « Anzi, mi duole di non trovar più quell'abbondanza di letterati che una volta si lasciavano indietro tutte l'altre nazioni colte dell'Europa. Ma che si ha da sperare, se gl'italiani, in vece di animarsi l'un l'altro a promuovere ed illustrare le lettere, pieni d'invidia, ad altro non pensano che a far guerra l'uno all'altro?... » (pag. 3839); nel '45 dice al Conti: « Pur troppo oggidì pare a me che dormano gl'ingegni italiani, o almeno che lascino agli oltramontani certe alte materie, alle quali sarebbe pur ben applicare anche per giovare a chi per disavventura fosse divenuto scettico o fosse per divenir tra noi » (pag. 4900). Se poi in una lettera ancora al Lami ammonisce: « Seguiti ella a rimettere e dilatare il buon gusto nella sua patria, dove senza dubbio abbondano felici ingegni. Tempo veramente c'è stato in cui gl'Italiani si perdevano in bagatelle. Il punto sta, che cercando ora il sodo e il vero, non travalichino fuor de' limiti. Dall'una parte, noi abbiam ceppi forse più del dovere, peggio è poi il non volerne alcuno: e vo osservando che effetti maligni produca oltramonti la troppa libertà degli ingegni. Debbo anche dire, con mio dispiacere, che le di lei *Novelle* involontariamente fanno conoscere la povertà dell'Italia ne' nostri

Non si può certo intendere l'opera del Muratori senza considerare questa lenta conquista, questa battaglia consapevole e spesso animosa, intrapresa per riscoprire nell'erudizione italiana i « lumi » della cultura europea.

Mentre egli cercava nei Maurini la pienezza di un metodo finissimo e penetrante e pensava che l'indagine critica, a patto di non essere fine a se stessa, rappresentasse la raggiunta maturità dei tempi, veniva anche meditando sull'origine della filologia sino a concludere con un pensiero a lui familiare che essa era sorta in Italia tre secoli prima come aspirazione alla chiarezza e al vero. Ciò che egli si proponeva aveva dunque un senso: non derivava da un proposito astratto, ma da una relazione concreta, inserita in un evidentissimo svolgimento storico.

In altre parole, secondo il Muratori, la cultura italiana, facendo proprio il metodo critico della scuola francese, interpretava lo spirito più profondo della sua tradizione nazionale e ritrovava i suoi antichi valori. Per questo bisognava infrangere pregiudizi, destare energie, riproporre problemi, tornare al passato con la certezza di un rinnovamento (1).

---

tempi, a poco riducendosi i libri che le facciano veramente onore. Fors'anche peggioreremo, da che sono mancati i principi italiani, ed altro non pensano che alle armi » (pag. 4955), un anno dopo ribatte: « Noi Italiani ci avviliamo troppo. Dobbiamo venerare gli uomini grandi oltramontani ma credere ancora che non sono mai mancati nè mancheranno all'Italia felici e penetranti ingegni » (p. 5021).

(1) In questa prospettiva sono da collocare la lettera sulla *Repubblica Letteraria d'Italia*, i *primi disegni della Repubblica letteraria rubati al segreto e donati alla curiosità degli altri eruditi*, e le due lettere *A i generosi Letterati d'Italia* e *A i Capi, Maestri, Lettori ed altri Ministri degli Ordini Religiosi d'Italia*: e si noti che, secondo quanto appare dall'*Epistolario*, questi lavori sorsero anche per l'impulso del Bacchini da cui dovette venire più di un illuminante consiglio. La lettera *A i generosi Letterati d'Italia* contiene poi molti e importanti suggerimenti, uno dei quali sarà il nucleo delle *Riflessioni sopra il buon gusto*: « Allora fu, che dalla nostra Italia di nuovo succiarono l'altre Provincie dell'Europa il vero sapor delle Scienze, e il nostro lume dilatatosi oltre ai Monti formò poscia un giorno continuo alle Lettere, che per più di due secoli con tanto credito

Nelle *Riflessioni sopra il buon gusto*, tutte ispirate a questo travaglio, il Muratori tra l'altro esaminava da un punto di vista generale, valido per tutte le arti e le scienze, il crescere delle idee dall'Umanesimo sino alla fioritura dell'età contemporanea:

« Nel rinascere che fecero in Italia le Lettere verso la metà del secolo quindicesimo, cominciarono quelli che più giustamente diedero stima alle cose a ravvisare, con quanta imprudenza si lasciasse regnar nelle Scuole un tale abuso e co' fatti non meno che colle parole gli mossero guerra. Si ristabilì la Filosofia Platonica, Gianfrancesco Pico, poscia Francesco Patrizio, il Galileo, ed altri s'impiegarono a scoprire le magagne de gli antichi Filosofi, e spezialmente quelle dell'Ingegno per altro ammirevole d'Aristotele. Fecero altrove gran romore contra la viltà, o dappocaggine o schiavitudine de gl'Ingegni affezionati alla Filosofia, Erasmo, Lodovico Vives, e poscia il Bacone da Verulamio, il Gassendo, il Cartesio oltre innumerevoli altri, le voci, le fatiche, e gli esempi de' quali hanno mirabilmente servito a condurre non la sola Filosofia, ma anche l'altre Scienze ed Arti a quello splendore in cui presentemente esse sono. Conobbero essi, che si dee venerare Aristotele, Galeno, Tolommeo, ma che una tale venerazione non dee impedire la libertà di meglio ricercare il vero, e di abandonnargli ove ci si paiano davanti ragioni, sentenze, e sistemi più verisimili, o meglio fondati. Osserviamo, gran torto farsi alla Ragione ed alla Natura, col credere che la mente limitata d'un solo sapesse tutto: e più facilmente del Colombo s'avvidero, che nelle Scienze si poteano scoprire altre Terre non per anche scoperte. Una

---

de gli ultimi tempi, non inferiori punto, anzi superiori in molte cose a gli antichi. Ma nel secolo antecedente l'Italia, non so come, lasciò rapirsi da altri popoli, non già le Lettere, ma il bel pregio della preminenza in alcuna parte delle Lettere; e trascuratamente permise, che altre Nazioni più fortunate, certo non più ingegnose, le andassero avanti nel sentiero della gloria, ch'ella aveva dianzi insegnato ad altrui. Non è già maraviglia, che la Scienza a guisa de gl'Imperi vadano girando, e si trapiantino per varie Provincie con varia fortuna... Dobbiamo nulla di meno rallegrarci con esso noi, che da 30 anni in qua una sì perniziosa influenza sia in parte cessata, essendo riscossi dal sonno primiero non pochi Ingegni d'Italia, e crescendo di giorno in giorno l'ottimo Gusto, e l'amore della fatica in essi. Ma questo vie più crescerà ove s'impadronisca del nostro cuore un virtuoso disio di gloria; ove ci stia davanti a gli occhi il profitto o della Chiesa, o proprio, de' posteri; la riputazione dell'Italia; ... » (*Epist.*, pagg. 791-792).

sì bella sconfitta delle insussistenti opinioni anticipate e de' pregiudizi; Un più diligente esame delle cose, e delle sentenze, e dell'altrui autorità vinsero facilmente il Caos dell'ignoranza o volontaria o forzata de' secoli antepassati » (1).

Non v'era d'altra parte nessuna ragione per escludere che come due secoli innanzi l'Italia riconquistasse con la sua cultura il posto e il nome perduto: fatica complessa, ii Muratori sapeva, colma d'ostacoli e facile agli incidenti, ma certo desiderabile e per lo spirito dei tempi necessaria (2).

« Insegnare il vero senza anticipati giudizi, senza bolla di passioni: ma con fissa attenzione alla verità, alla giustizia, ed a gli estremi, ne' quali si può facilmente precipitare ».

Questo il programma della Rinascita, e non v'è chi non s'accorga come, storicizzato in una nuova situazione, esso fosse straordinariamente prossimo all'ideale di cui i Padri Maurini, senza essere i soli, erano tuttavia gli interpreti più singolari.

Come attuarlo? A dispetto d'ogni tristezza e d'ogni disillusione il Muratori credeva nelle sorti dell'intelligenza italiana e sosteneva che lo sforzo concorde dei suoi dotti, finalmente degni dell'eccellenza « oltremontana », avrebbe vinto le angustie dell'oscurantismo.

« Ma è necessario che la diversità de i Letterati e de gli studj, e de' geni loro ad ogni modo s'accordi in questo massimo punto, cioè nel muoversi concordemente, e da più bande, e in un medesimo tempo a questa sconfitta, e a questa introduzione; perciocchè troppo è verisimile, che a sì grande assalto non abbia da resistere l'infingardaggine di molti, e la tracotanza d'alcuni. Tuttavia a loro dispetto e le reliquie de' secoli barbari, e l'indigeste idee de' moderni, le Lettere riacquisteranno in Italia l'antica gloria, e forse ancora acquisteranno gloria maggiore dell'antica » (3).

Così, conciliando in un compito solo i doveri dell'erudito e quelli del cristiano — le posizioni degli *Anecdota*

(1) *Riflessioni sopra il buon gusto*, Venezia 1708, pag. 73.

(2) Sui rapporti di « Umanesimo » e « Risorgimento » si veda M. Fubini, *Stile e umanità di G. B. Vico*, Bari 1946, pag. 210.

(3) *Riflessioni* ecc., pag. 9.

non dovevano per lui più mutare — il Muratori definiva gli scopi del « Letterato pio e religioso » con la moderazione, l'equilibrio e il buon senso, ch'erano propri della sua natura; e più avanti, come se il discorso fosse rivolto in primo luogo a se stesso e al lavoro concreto della ricerca erudita, egli precisava il suo pensiero sugli studi italiani e i loro rapporti con la cultura europea:

« Splenderanno (il giudizio e l'ingegno), qualora noi diamo alla luce le Discipline già trattate da altri, ma vi aggiungiamo la novità delle cose e del Metodo. Più ci risplenderanno, se noi produrremo queste Discipline armate di nuove e forti ragioni, se le renderemo più facili e chiare, se le purgheremo da gli errori, da i difetti del superfluo. Giacchè non ci è permesso di rapire ad altrui la gloria dell'invenzione, possiamo almeno aspirare a quella della perfezione. Nell'opera poscia, che dimandiamo d'erudizione pura, in due maniere potremo conseguire dell'onore: Cioè o con iscegliere, raccogliere e ben ordinare notizie, argomenti, quistioni, e cose rare, difficili a trovarsi, ed utili da sapere, studiandoci di adunare materia, che possa piacere anche a i più dotti, e riuscir loro per quanto fia lecito, giovevole e necessaria; o pure coll'aggiungere all'Erudizione il nuovo raziocinio dell'Ingegno nostro, e il vario e dilettevol sapore della Critica. Chi sa unire insieme questi due pregi può ragionevolmente gloriarsi di conoscere e di toccare il sommo e l'ottimo in questa parte » (1).

Non dunque soltanto ricerche, ma anche il « nuovo raziocinio dell'Ingegno », e il tentativo di una comprensione critica: a questo patto si poteva essere certi di rinnovare la gloria di una tradizione che era stata di esempio ai popoli dell'Occidente.

« I due secoli prossimi passati ci hanno provveduto d'assaissimi esempi, Libri e Letterati celebri per queste virtù. Altrettanto potremo sperar dal presente secolo; e l'Italia al pari d'ogni altro paese potrebbe promettere gran cose, ove si impiegassero meglio le forze d'alcuni, si incitassero maggiormente quegli che dormono, e gli studiosi non solamente amassero la necessaria costanza nella fatica, ma ben comprendessero... » (2).

Le conclusioni, a cui perveniva il Muratori, sono il documento fedele del suo travaglio di studioso dinanzi

(1) *Ibid.*, pagg.147-48.
(2) *Ibid.*, pag. 150.

ai pregiudizi propri e altrui: a poco a poco le strade da seguire si chiarivano, si definivano, s'illuminavano, gli impulsi prima dispersi e frammentari cominciavano a convergere a uno stesso fine, e l'analisi attenta delle posizioni raggiunte dal pensiero critico europeo aggiungeva una progressiva certezza ai disegni informi dell'animo.

Ancora una volta l'invito a vincere gli ultimi dubbi venne, secondo ogni probabilità, dal metodo del Mabillon, del Montfaucon e del Bacchini. La consuetudine con le grandi raccolte dei Padri Maurini e la crescente pratica d'archivio lo persuasero ad abbandonare per sempre il pregiudizio che solo l'antichità classica fosse da studiare come materia più nobile e più alta, come « letteratura » più onorevole e più civile: ai tempi del grande episodio romano era successa un'altra epoca, e anche questa con i suoi uomini, i suoi eventi, le sue istituzioni era degna di essere sottratta all'oscura penombra, cui la si condannava col nome di « barbarica ». Non aveva forse il Mabillon perseguito attraverso quelle vie sconosciute la storia del più grande Ordine della Chiesa e raccolto, tra le selve della ferocia e degli istinti, un museo di spiriti grandi?

Più tardi, sempre nella lettera al Porcía, il Muratori pensava con lieve ironia agli equivoci di un tempo, alla *querelle* erudita, che lo aveva visto dapprima impavido partigiano degli antichi:

« E qui fra gli altri miei abbagli non vo' dissimularne uno: cioè in mia gioventù altro io non aveva in testa che antichità greche e romane. Quel grandioso d'allora, quelle magnifiche imprese con tanti esempli d'insigni virtù, e, sopra oltra cosa, quel pulito ed ingegnoso degli autori, delle fabbriche, statue, iscrizioni, monete, tant'altre belle cose mi rapivano tutto. Per lo contrario mi facevano male agli occhi le fatture de' secoli susseguenti, la loro storia, i loro scrittori, riti, costumi e imbrogli, trovand'io dappertutto del meschino, del barbaro (e infatti non ne manca), e parendo a me di camminare solamente per orride montagne, per miserabili tugurj e in mezzo a un popolo di fiere; laonde se mi capitava alle mani qualche storia o operetta di que' rozzi secoli io nè pur la degnava d'un guardo. Mi rido ora di me stesso. Anche quel barbaro, anche quell'orrido (me ne avvidi poi tardi) ha il suo bello, e il suo dilettevole, siccome l'ha nelle tragedie e nelle pitture, perchè infine quel brutto può solo

istruire et erudire, e non può nuocere: oltra di che la verità per se stessa è sempre un gran bello, e in que' tempi stessi non manca il bello di molta virtù, e di luminosissime imprese » (1).

Tutto del resto lo portava al Medioevo: l'esigenza di studi che in parte restavano ancora ignoti all'Europa, il desiderio di ritornare alle origini della nazione italiana, saldandosi alle splendide prove del Sigonio e allargandole secondo i temi del metodo moderno, l'esempio dei Maurini, del Baluze e di altri, la consapevolezza che dopo le grandi storie ecclesiastiche bisognava compiere, forti di questa poderosa esperienza, la storia civile dei popoli europei e delle loro istituzioni. Nel 1716, alla vigilia delle *Antichità estensi* e sette anni prima dei *Rerum Italicarum*, scrivendo al Calchi, il Muratori annunciava:

« Ho preso ad illustrare i secoli barbari per via di antichi documenti siccome hanno fatto il P. Mabillon, il Baluzio, il Fiorentini... » (2):

un annuncio, come si vede, importante perchè sembra avvalorare anche per vie esterne il corso delle nostre ipotesi.

Quando il Muratori si accinse a stendere la *Praefatio* della sua monumentale raccolta possedeva senza più incertezze i capisaldi del suo edificio e poteva esprimere in breve il frutto delle lunghe meditazioni, che l'avevano per anni accompagnato nell'approfondimento dell'indagine critica. Le sue convinzioni si allineavano limpide in una trama omogenea di sapiente equilibrio: nessun colpo improvviso, nessun bagliore di genio, ma una luce calma e raggiante che più si fissa e più s'imprime allo sguardo con un senso di forza.

Ciò che il Mabillon e il Bacchini avevano osservato sullo « stile » medievale, prendeva ora un nuovo valore, un'altra luce e si motivava, sia pure in termini vaghi, come esigenza a costituire il « colore », l'aria di un'epoca.

« Praeterea etsi in ejusmodi monumentis plura desiderentur, quae ornatam ac nobilem efficiunt Historiam, attamen in iis fere semper

(1) *Epistolario*, pag. 2146.
(2) *Epistolario*, pag. 1829.

invenias quidquid Historiae nucleum constituit, nempe dilucidam rerum gestarum narrationem cum veritatis amore conjunctam. Ipsa illa simplicitas, et popularis forma describendi quaecumque contingebant, suum quoque pretium habet; neque enim artem et colores ibi intueare, quibus veritas infuscetur, et quaedam etiam minuta ibi occurrunt, quae Ingenia maiora transiluissent, et tamen nostra interest cognovisse » (1).

In fondo da quella folla di particolari umili e spesso adunati senza eleganza emergeva per l'erudito l'affresco di un'epoca:

« Verum et harum levium notionum, dum in antiquis versemur, suus est quoque usus in Eruditione, quippe Antiquitatum amator non grandia solum venatur sed oculos convertit ad totam faciem multiplicemque varietatem rerum, ex quibus constabat praeteritis Saeculis hominum vita, ac regimen; et interdum non minus delectationis afferunt illustria, quam minutiora facta, studio Historicorum nobis servata » (2).

In realtà l'equivoco stilistico era la conseguenza di un atteggiamento tradizionale, più devoto alla « oratio » che non alla « veritas », e indifferente alla storia di un passato barbarico, estraneo a tutti i canoni del classicismo e della « bella forma ». Era dunque necessario sconfiggere questa « retorica » e sostituirvi un proposito moderato di comprensione, uno studio più attento delle nostre origini e delle nostre vicende.

---

(1) Cito dai *Rerum Italicarum Scriptores*, Milano 1723. E per questo si veda E. Duprè Theseider, *Il problema del Medioevo* (dispense), Messina 1946 e L. Sorrento, *Medievalia*, Brescia 1943. Si aggiunga E. Duprè Theseider, *Sull'uso del termine « Medioevo » presso il Muratori*, in « Miscellanea di Studi Muratoriani », Modena 1951.

(2) Si tenga presente che anche il Bacchini aveva pensato, proprio in questo senso, alle « antichità medievali »; nel *Dell'Istoria del monastero di S. Benedetto di Polirone* è appunto osservato: « Inoltre la Cronologia del secolo infimo, la Geografia massime politica in tante, quasi, momentanee mutationi di Governo, le origini de' Principati e delle Repubbliche, il fisico del sito di parti letterali, e mediterranee mutate di figura, li stromenti, e la maniera dell'arti, e massime dell'Architettura, la materia vestiaria e militare, gli usi, e le leggi de' privati duelli, le marche di nobiltà, e 'l distintivo delle famiglie quindi solo ponno illustrarsi ».

Di qui il Muratori prendeva a ragionare:

« Sed ut laboris hujus utilitas omnium mentibus se melius ingerat, praeoccupanda est heic nonnullorum malesana opinio, quae fortasse Eruditionis progressum apud Italos hactenus non modicum remorata esse videtur. Sunt enim quibus ii tantum Scriptores in admiratione ac pretio habentur, qui dum res Graeca et Romana stetit, floruere. Nulla proinde alia Eruditio eos delectat, quam quae veterum Graecorum, Romanorumque facta, mores ac opera exhibet. Subsequuta vero secula, ex quo nempe Romanorum declinavit Imperium, eorum oculis nil nisi barbariem, horrorem, ac vitia sive in Literis, sive in moribus spirant. Hinc in Historiam Scriptoresque inferioris aevi praeceps contemtus, ne dicam nausea, et aversus animus ad attingendam nedum elucidandam infelicem illorum Seculorum Eruditionem ».

Dimenticare quei secoli solo perchè offrivano un'immagine dell'Italia « vinta » troppo in contrasto con quella gloriosa dell'età romana, fingere di ignorarli nella loro fondamentale importanza di « incunaboli » della civiltà moderna significava abbandonarsi a uno sterile orgoglio incapace di valutare la storia, qualunque essa fosse, nella luce della verità. E poi, misera o grande, l'Italia restava madre ai suoi figli...

« Eadem est in utroque rerum statu mater nostra, atque illius non minus felicem, quam adversam fortunam cognoscere ad filios potissimum spectat. Eoque magis, quod ex iis ipsis gentibus, quarum fatiscente Romano Imperio Italia dominationem sensit, et quas Barbaras appellare consuevimus, ut verisimilis conjectura fert, plerique originem trahimus. Cur ergo tam anxie reliquarum Nationum gesta perquirimus, Majorum vero nostrorum negligimus, imo si Superis placet, contemnimus? Nam quod anno Quingentesimo occurrat nimis afflicta et lacerata Italiae facies atque fortuna, et vitia innumera, et bella perpetua intestinaeque factiones, ingentium malorum origo ac fomentum in oculis incurrant, et praeter haec ignorantia late regnans, et non Laicorum solum, sed et Clericorum deformati mores: tanti non sunt haec, ut ab eorum temporum Historia avertere mentem nostram possint aut debeant ».

Si poteva certamente accusare l'età di mezzo di ferocia e di barbarie, ma bisognava per onestà di studioso ammettere insieme che neppure la storia romana, quella giudicata esemplare, ne era del tutto priva.

L'argomento, che ha l'apparenza di una ritorsione polemica introdotta a diminuire la distanza tra l'antichità classica e quella medievale sullo sfondo di un temperato pessimismo cristiano, era più grave di quanto potrebbe credersi perchè, pur senza portarne distinta coscienza, poneva fine al mito di un'età perfetta e al contrasto troppo letterario di un periodo « aureo » e di un secolo « ferreo ».

Inoltre, continuava il Muratori, i tempi barbarici offrivano non pochi esempi di principi egregi e documenti insigni di santità e fortezza. Perchè dunque escluderli dallo studio erudito, sopra tutto quando, posti a confronto del presente, essi attestavano il cammino compiuto dagli uomini nel liberarsi dalle sciagure d'un tempo?

Ora soltanto infatti pareva regnare la pace, la guerra, se divampava, si combatteva non senza « animi moderatione » e, mentre i costumi si mostravano degni del nome cristiano, le lettere e le scienze splendevano con luce mai prima attinta, il clero e la Chiesa si nobilitavano nella propria virtù.

L'atteggiamento del Muratori dinanzi al Medioevo si rifece sempre a queste premesse, e bisogna andar cauti nel definirlo incerto o contraddittorio. Se il suo interesse per quei tempi lontani era sincero e vivo il suo desiderio di comprendere le cose del passato, egli non poteva tuttavia dimenticare la sua cultura di umanista moderno, la coscienza di un progresso, meglio di un rinnovamento, che dava a i suoi tempi il carattere di una felice maturità, la sua fiducia insomma in un razionalismo moderato e antiscolastico, conforme ai principi eterni della religione cattolica.

Col suo buon senso, felicemente negato a tutti gli estremismi e sempre incline ad accertarsi nella concretezza onesta dei documenti, egli non si sentiva perciò nè di proporre un rifiuto nè di inalzare una lode, che potesse cogliere la sintesi di quell'età.

Di volta in volta egli oscillava: da un senso velato di diffidenza, quella dell'umanista persuaso che dove non è cultura non è viver civile, a un bisogno di « carità »

storica, di giudizio spassionato e oggettivo, di rispetto cristiano per l'uomo, le sue cose e la sua vita.

E bisogna essere paghi di questo. Il pensiero del Muratori non ebbe mai, come non poteva del resto avere, la densità coerente di un sistema, preferendo piuttosto piegarsi agli impulsi di una persuasione un po' vaga, ove si trovavano insieme razionalismo, moralismo, e, per dirla con un termine suo, « buon gusto ».

A modo suo, nel porsi dinanzi al Medioevo, egli seppe far propri i princípi enunciati dal Mabillon nella *Praefatio in saeculum quintum ordinis S. Benedicti*, un passo famoso, a cui riconduceva anche il motivo degli « exempla insignia » e dei « principes crudeles » usufruito per i *Rerum*.

« Operae pretium esse duximus hoc in limine de isto argumento fusius praefari: ut si ob imperitiae nostrae modum, Ecclesiae statum qualis eo tempore fuit, accurate exprimere non valeamus, saltem aequos lectores ex his actis inducamus ad ferendam de illo saeculo favorabiliorem sententiam, non exornatores rerum aut arbitri, sed tantummodo narratores esse volumus, pro comperto habentes, Historiam non partes judicis sustinere, sed testis ». (1).

Al proposito di portare una « favorabilior sententia » di quei secoli il Muratori tenne fede con probità di studioso e con ardore di cittadino. Attraverso quell'indagine, così infatti concludeva la *Praefatio* dei *Rerum*, la repubblica letteraria avrebbe dato alla nazione « gloria e ornamento » non inferiori ai grandi esempi europei di Germania e di Francia: e dall'antitesi finale si chiarivano una volta di più le simpatie lontane, le vene segrete, i fini ideali della sua ricerca.

« Ac praecipue Benedictorum S. Mauri Congregatio, quae jam ex tot veterum scriptis evulgatis, aut illustratis, aeternum sibi nomen quaesivit. Una Italia, quaeso, aeternum inertissima dormiet? ».

Nel convergere di tanti interessi la via dei *Rerum* era già aperta verso le *Antiquitates*: verso la definizione sempre più limpida di una filologia medievale, erede del grande lavoro umanistico e non indegna della passata « indu-

(1) *Praefationes in Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti*, pag. 394.

striosa opera delle gente Italiana, del cui esempio le altre più colte nazioni di Europa di poi avevano profittato ». Non era stato d'altra parte proprio il Sigonio colui che s'era accinto per primo a quella nuovissima impresa, aprendo « largo campo ai posteri, per cui quegli di poi liberamente scorressero? » (1).

L'età di mezzo non era soltanto un termine di passaggio, ma piuttosto l'origine, l'informe preparazione dei tempi moderni: di qui il dovere di informarsi su ciò che avevano fatto i « maggiori » per « sapere nel tempo stesso, e con diletto, le fonti e le cause delle cose » contemporanee. Senza spostarsi sostanzialmente dalle premesse dei *Rerum Italicarum*, il Muratori ne allargava per così dire il fondamento storico e inseriva nell'antica polemica moralistica del contrasto Roma — barbarie, come anche nel motivo « nazionale » dell'Italia — madre comune, la persuasione che ogni età, ogni popolo, ogni terra possiede caratteristiche proprie, di cui è necessario prendere coscienza oggettiva e serena. Diremo forse che il Muratori era giunto così a un frammento di ciò che sarebbe poi stato lo storicismo, almeno nel senso proposto dal Meinecke? Per non destare equivoci, a noi basta parlare di spirito di concretezza. Osservava infatti il Muratori:

« Per quello che riguarda gli altri Letterati cotanto nemici dell'Erudizione della mezzana età, mi sia lecito chiamarli non dissomiglianti da quelli che nati nel felicissimo suolo d'Italia, da tale eccesso di amore e di ammirazione son trasportati per essa che ogni altro paese posto di là dalle Alpi o di là dal mare non curano e fors'anche disprezzano. Ciascuna regione però ha le sue buone qualità, ed i suoi comodi, e non le mancano prerogative di natura e di arte. Di più in molte di esse non fia malagevole rinvenire una bellezza e magnificenza invidiabili. Benchè che dici? quasichè l'Italia nostra madre non sia stata, e non sia sempre la stessa tanto sotto i Romani padroni del Mondo, quanto sotto i Longobardi, Franchi, Germani. Comecchè non senza dolor si rammenti, che Roma, dopo aver dominato a tante Nazioni, abbia anch'essa imparato a servire, comecchè non senza dispetto rimembrisi la un tempo fioritissima Italia, per le trasmigrazioni dei

(1) *Dissertazioni sopra le Antichità italiane*, Napoli 1783, t. I, prefazione, pag. XIII.

Barbari squallida resa e deforme; questo nostro paese non pertanto non è divenuto un deserto di Libia, nè ha perduto i naturali suoi pregi. Abbondavano anche allora i popoli provvisti di Rettori e di Leggi; non era malagevole trovare anche allora degl'ingegni felici: si coltivavano i campi; vi erano commerzj, pace, ricchezze. E benchè, a dir vero, nella Patria degl'Italiani sotto Longobardi quell'aspetto di felicità non vi fosse, quella civiltà di costumi, quell'ornamento di Lettere che vi era stato prima sotto i Romani; niente però di manco la maestà, la fortezza, la opulenza di questo Regno non era neppur allora punto inferiore a quella di ogni altro Regno. E quale di grazia fastidiosaggine e delicatezza d'uomini è mai cotesta che l'Italia la madre, soltanto mentre fu felice e Signora, vogliano intimamente conoscere; balzata poi dal trono, benchè l'antica sua nobiltà e splendore ritenga, a vile la tengano, e degnino di vederla? Nè la Francia, nè la Spagna nè la Brettagna hanno avuto un migliore destino, conculcate anch'esse dai Barbari, ed a servire costrette. Nessuno però per questo ha in orrore la Patria sua di quei tempi; quasichè non abbia cuore di rimirarla bersagliata da sciagure e infortunj. Peraltro anche nei tempi dell'ampio dominio dei Romani non mancarono guerre civili ed esterne, sovversioni di Città; Imperadori più mostri che Principi, e inondazioni di vizj: perchè dunque tanta riverenza ed affetto per i tempi di allora, nessuno per quello che venne di poi? » (1).

Il nome di « età barbarica », pur definendo una reale rozzezza, aveva un significato non assoluto, ma relativo: se da una parte indicava la mancanza di ciò che i tempi moderni nel vasto progresso delle idee consideravano essenziale, non portava dall'altra a dedurre che esso designasse soltanto un vuoto, un'assenza di ordine e di struttura civile. Per questo, a chiudere la prefazione delle *Antichità*, il Muratori diceva della sua indagine:

« Le quali cose tutte, quando l'Amor proprio non vi inganni, se non interamente rappresentano, ponno almeno leggermente abbozzare la condizione, e lo stato d'Italia, mentre ebbero voga quei costumi, che da noi sogliono chiamarsi barbarici, perchè paragonati coll'eleganza e dottrina dei tre ultimi Secoli, pare a noi che incolti siano, e la barbarie dimostrino » (2).

Con molte e prevedibili incertezze il Muratori tornava infatti a ristabilire attraverso la selva ricchissima delle

(1) *Dissertazioni sopra le Antichità* ecc., prefaz., pag. XII.
(2) *Dissertazioni sopra le Antichità* ecc., prefaz., pag. XVI.

sue *Antiquitates* il concetto della continuità storica, negando sulla fede dei documenti la possibilità di un salto, di una zona oscura dove la decadenza si stendesse senza contrasti, unica e dominante nota di tutta un'epoca. La storia della lingua, nelle sue vicende lessicali, lo aiutava a chiarire con geniale chiarezza il principio delle influenze e degli scambi incessanti tra popolo e popolo, anche nei tempi all'aspetto più infecondi e più sterili.

Così nella dissertazione XXXIII, che in più punti è un modello di ricerca filologico-storica:

« Il perchè son'io di parere, che più diligentemente di quel che finora s'è fatto, s'abbiano a scrutinare le Lingue Settentrionali; anzi fino l'Arabica; per trovare la vera origine di assaissime nostre voci, che Nazioni tali indussero nella nostra Lingua, o perchè in Italia lungo tempo signoreggiassero, o col mezzo del commerzio si familiarizzarono con gl'Italiani. Forse a qualche minore ingegno parrà disonore il riconoscere da' Barbari l'accrescimento di questa Lingua, siccome altri ancora si vergognano di trarre da' popoli Boreali i principj della lor Nazione: quasichè sia solamente onorevole il discendere da' Troiani, Greci o Romani: il che è una vecchia pazzia. Ma noi troppo delicati ci pasciamo di dolci fantasmi, e abbandonata, anzi sprezzata la verità, imprudentemente ci fermiamo alla sola ombra di essa. Chi all'incontro abbonda di giudizio si studia di trovare non quel che piace ma quel che è vero. Oltre di che in gran credito furono una volta gli Arabi, e le tante Nazioni della Germania e del Settentrione non solamente sono oggidì, ma anche negli antichi secoli furono nobilissime, e in assaissima stima. Aggiungo ancora, che quando anche da popoli abjetti avesse la nostra Lingua presa in presto varie voci: che mai ne verrebbe di discapito alla medesima? Da che fossero passate nel nostro nobile linguaggio avrebbero contratta la medesima nobiltà. Anche Platone nel Cratilo iscrisse. Qualora non si truova l'origine de' nomi Greci presso gli stessi Greci, s'ha da prendere dai Barbari, dai quali han preso i Greci assai vocaboli. Antichissimo è il commerzio della Lingua fra loro, e purchè si stia ben attento, si scuoprono non meno i passaggi de' popoli che quei delle voci, ne' paesi confinanti » (1).

Senza dubbio era da riconoscere che tra i secoli VIII e X l'Italia non aveva posseduta una vera cultura tale da promuovere opere singolari; ma non si poteva neppure

(1) *Diss.*, II, pag. 70.

passare sotto silenzio la tradizione delle scuole, che non s'era mai spenta interamente, e il travaglio di coloro che pure in numero esiguo serbavano gli antichi valori.

« Venuti i Longobardi e lacerata di troppo dalla lor crudeltà l'Italia, sotto Nazione tale, immersa in una somma ignoranza, ed assuefatta solamente alle guerre, quasi ogni Scienza venne meno, e dappertutto succedette la poca stima, se non anche il disprezzo delle buone Lettere. Il che dicendo io, non intendo già di far credere mutata l'Italia in una Lapponia e così bandite le Lettere, che nè meno sapessero allora leggere » (1).

I barbari dunque non arrestarono la vita dei popoli, che sottomisero, la resero forse più dura, diversa da ciò che era stata, e determinarono una serie profonda e complessa di mutazioni nei costumi e negli istituti: allo storico spettava di illustrarle senza gridare che, se qualcosa s'era trasformato, tutto poi era morto. Diceva il Muratori nella dissertazione XXX:

« Antichissimo è, e fin da' primi secoli si può credere istituito il mestiere della mercatura. Siccome la circolazione del sangue è necessaria al corpo dell'uomo: così al corpo Politico la circolazione dei frutti della terra o dell'umana industria o dell'oro, argento ed altri metalli, affinchè con questo commerzio ognun possa procacciarsi que' beni, che a lui mancano, con rifondere quello, che del proprio gli sopravanza. Non è da dubitare che l'Italia sempre abbia ritenuto quest'uso, troppo necessario al genere umano, e che anche dopo la calata delle Nazioni barbare, si continuasse come prima il commerzio suddetto » (2).

Qualcuno può dire che il Muratori non andasse di là da un evidente buon senso nel fissare alla propria indagine tali princípi, e forse non sarebbe nel giusto perchè essi,

---

(1) *Ibid.*, II, pag. 554. D'altra parte negli *Annali* il Muratori, consapevole di questa continuità evolutiva, porrà l'inizio del risorgimento culturale verso il Mille, con Silvestro II: « A lui anzi ha grande obbligazione l'Italia, potendosi in certa maniera dire che dall'aver egli aperta Scuola nel Monistero di Bobbio cominciò tra noi il risorgimento delle buone Lettere; e così in Germania e in Francia, dove egli coll'esempio suo infervorò allo studio i dormigliosi Ingegni » (VI, 15).

(2) *Ibid.*, II, pag. 20.

collocati a confronto dei tempi, possedevano proprio per la loro documentata moderazione una singolare fecondità.

Quanti pregiudizi restavano ancora in effetti nell'esame di quei secoli! Persino il Muratori, che pure si sforzava di allargarne l'intelligenza, non riusciva a liberarsene in tutto e, mentre ristabiliva le proporzioni del fatto illuminandolo nelle sue fonti, non superava poi il gusto storicamente determinato della sua età. Così egli riconosceva che le arti necessarie

« non cessarono mai in Italia; e se non si fossero state, seco le avrebbero portate i conquistatori, tuttochè barbari, di queste Provincie. Perciocchè non v'era allora paese alquanto colto in Europa che ignorasse, e non praticasse i mestieri, de' quali abbisognava la vita degli uomini, e che non amasse le comodità e i piaceri del corpo e dell'animo. Di queste arti non verrà mai meno l'esercizio, finchè durerà la Terra » (1),

ammoniva contro l'opinione di chi riduceva tutto al presente:

« Noi per l'insigne progresso, che han fatto l'arti in questi ultimi secoli, ci figuriamo, che i secoli barbarici giacessero in un'estrema stupidità ed ignoranza, e fossero privi d'ogni nobile ornamento. Ma nè pure allora mancò l'ingegno; e molte arti si coltivavano assai bene. Fors'anche aveano qualche segreto, che a noi manca oggidì » (2).

---

(1) *Ibid.*, II, pag. 208.

(2) *Ibid.*, II, pagg. 217-18. Alle stesse conclusioni perveniva, press'a poco anche il Montfaucon che, pur ribadendo con occhio d'umanista la decadenza del Medioevo « ... neuf on dix siècles se passerent dans l'ignorance de toutes ces choses... » pensava che proprio a quei secoli l'umanità era debitrice di molte scoperte, e dunque di un potenziale avanzamento: « Il faut pourtant avouer que c'est à ces siècles de barbarie, que nous devons plusieurs inventions des plus necessaires à la vie, et que les anciens de la belle antiquité avoient ignorées; les moulins à eau, les lunettes, la boussole, les vitres, les étriers, l'imprimerie, et d'autres choses toutes utiles et plusieurs tout-à-fait necessaires. Ces hommes grossiers qui n'avoient nulle idée de la beauté de la peinture, de l'elegance de la statuaire des proportions de l'architecture, ne laissoient pas de s'occuper à inventer d'autres choses utiles, qu'on a ensuite fort perfectionnées dans des siècles plus bas et plus polis » (*L'Antiquité expliquée et representée en figure*, I, Paris 1722, pag. XIX).

e dimostrava che il termine « gotico », sinonimo di informe, aveva un'origine polemica, contraddetta dai fatti della storia:

« All'udir noi ora il nome di Goti, benchè siam tanto lontani dai loro tempi, ci par di vedere Popoli più feroci degli antichi Turchi, venuti a calpestare i poveri Italiani. Vediamo caratteri delle stampe assai grossolani, li chiamiamo Gotici; miriamo Basiliche di rozza e sproporzionata architettura, gridiam tosto che è fattura Gotica. Tutte immaginazioni vane. Non eguaglierò io certamente i Goti agli antichi Romani: contuttociò si può dire, che Teodorico Re de' Goti e d'Italia, superò ben moltissimi de' Romani Imperadori nella gloria, nella fortezza, nel buon governo e nella civiltà dei costumi » (1).

Ma quando poi passava a giudicare le opere d'arte, in cui riviveva corposamente lo spirito di quei tempi, allora il canone classico riprendeva il sopravvento e la certezza che la « leggiadria » degli antichi fosse davvero scomparsa per rinascere solo molti secoli dopo, illanguidiva e quasi spegneva l'impressione ancor trepida della « maestà veneranda » presentita nel lungo, pazientissimo dialogo col Medioevo. È un contrasto estremamente significativo:

« E veramente regnando i Longobardi, gente rustica e allevata senza coltura d'ingegno, l'arti destinate al comodo e diletto de' mortali, patirono una non lieve eclissi, nè più si vide quella leggiadria

(1) *Ibid.*, I, pag. 177. Per i popoli barbari scesi in Italia, massime i Goti e i Longobardi, il Muratori ha parole di temperata simpatia. Anche in questa parte era preceduto dal Bacchini che nel *Dell'Istoria del Monastero di S. Benedetto di Polirone* aveva osservato, al principio della sua narrazione: « Il regno de' Longobardi in Italia c'ha su le Storie lasciate alla nostra età memorie poco vantaggiose per la sua gloria, se però disappassionatamente si considera ... non è così privo d'ogni merito di lode, quanto a prima vista comunemente si crede ... Infatti il barbaro modo, con cui dalla Pannonia per gli inviti sdegnosi di Narsete scese in Italia il furore Longobardo, che in tante guise afflisse l'Ecclesiastica e la Secolare politica, fu dopo il giro di pochi anni susseguito da non poca moderatione e da una riguardevole pietà; mentre spirando l'aria più temperata del nostro clima, e a poco a poco addomesticandosi con la mistura de' sangui, gli animi per altro forti, e generosi del Settentrione, si tennero quasi sempre ne' confini de' loro primi acquisti, senza rompere la pace co' circonvicini, promulgarono Leggi piene di equità ».

e vaghezza, che compariva ne' costumi, nelle fabbriche, e nelle azioni de' Romani dominanti. Non si tralasciò già nè sotto i Longobardi, nè sotto i Franchi di fare in Italia delle grandiose fabbriche di Templi, palazzi e case; ma non compariva in esse quel buon gusto e quella perfezione, che si mirava nelle antiche Romane e Greche. Avrei nondimeno veduto io volentieri alcuni lor magnifici edifizj, se il tempo non se gli avesse ingojato ».

Per implicarsi in questa alternativa, era necessario seguire contemporaneamente un criterio assoluto e un criterio « storico », una norma immutabile definita per sempre dalla tradizione e un principio d'intelligenza relazionale, appena accennato e ancor pieno d'ambiguità. Cosa che diviene più manifesta, se si passa alla pagina successiva dove è detto:

« Altre fabbriche in quel medesimo secolo XI e ne' susseguenti, furono fatte sì profane che sacre con incredibili spese, gran sodezza, e copia ancora di marmi. Sopra tutto son da vedere certe rocche e torri, fabbricate dopo il Mille, e che si son salvate finora dalle ingiurie de' tempi, nelle quali si ammira l'altezza, la vastità e la grossezza de' muri; ma non già la nobil delicatezza delle antiche fabbriche Romane. Gran magnificenza è quella del Duomo di Milano, di S. Marco di Venezia; della Certosa di Pavia, e di altri edifizj de' secoli rozzi, e ne stupisce l'occhio del Volgo; ma gli studiosi della migliore architettura non truovano ivi l'ordine e la bellezza, che converrebbe, e sembrano loro quelle gran moli piuttosto caricate, che ornate di ornamenti. Lo stesso è da dire dell'architettura della Germania, Francia, Inghilterra e di altri paesi della Cristianità di Occidente, che dappertutto seppe di barbaro. Però abbiamo a rallegrarci, che da circa tre secoli in qua col risorgimento delle Lettere è anche risorta la più lodevole architettura, per opera massimamente degl'ingegnosi Fiorentini e di Giacomo Barocci da Vignola mia Patria. Solamente sarebbe da desiderare, che nè pure si sprezzassero varie nobili Memorie de' secoli rozzi, che restano in piedi: manca ad esse, è vero la finezza Greca e Romana; ma non lasciano di spirare una veneranda maestà e magnificenza » (1).

Il « fatto » non poteva chiarirsi al sentimento oltre questa misura, ma anche così, dietro la cortina del rispetto (« solamente... »), scopriva il confuso affacciarsi di uno nuovo stato d'animo, di una simpatia, oh prudentis-

(1) *Ibid.*, I, pagg. 211-212.

sima, per le origini. Con tutti i limiti, che si denunciano nel nostro caso particolare e che in fondo investono la personalità stessa del Muratori, le *Antiquitates* costituiscono il documento più armonioso della sua sensibilità storica; e gli *Annali d'Italia*, sorti dietro quell'esperienza per condurre la storia civile dell'Italia sino alle soglie del presente, sono l'epilogo necessario della grande parabola, l'ultima prova per così dire richiesta a coronare l'antico proposito di una valida storiografia italiana e cattolica.

Un disegno ridotto all'essenziale (1), un dominio espertissimo delle fonti, una rara acutezza nel ricondurre la tradizione al certo o al probabile, il bisogno di una presentazione oggettiva, spoglia di preconcetti e persuasa di difendere sempre nel vero i beni della fede, un moralismo mai avventato e non disposto a giudizi « divini », la gioia tranquilla d'un presente migliore accanto alla diffusa tristezza del cristiano e allo scoramento dell'uomo deluso

(1) Sarebbe interessante seguire negli *Annali* l'elaborazione di quella che il Muratori chiama la « libertà italiana ». Quantunque concepita in termini generici, essa attesta la preoccupazione di rinvenire un principio unitario, determinato in un concreto svolgimento storico. In fondo il Muratori riprende sotto altro aspetto lo stesso problema di una tradizione nazionale, che già si era posto su di un piano di cultura nei confronti della filologia umanistica. Notevolissima a tale proposito l'osservazione programmatica enunciata all'anno 991: « Tutto ciò si legge in un Diploma di Ottone III dell'anno 996. Fatti tutti, che son degni d'attenzione, perchè di qui si scorge il principio della Libertà e indipendenza, che a poco a poco andarono poi procacciando a se stessi i Popoli d'Italia con una strepitosa mutazione di cose, di cui andremo di mano in mano ravvisando il progresso ». E per la promessa si confronti quanto è detto in un'altra pagina (*Annali d'Italia*, Milano 1744, VI, 25): « Se è vera la guerra suddetta, già cominciamo a scorgere che le Città d'Italia alzano la testa, e si attribuiscono, ovvero si usurpano il diritto Regale di far guerra. Vedremo andar crescendo questa musica, la quale si tirò dietro col tempo una gran mutazione di cose in Italia ».

D'altra parte questo motivo si collega pel Muratori all'altro delle « maledette fazioni », che turbarono la pace d'Italia « per parecchi secoli » lasciando nella sue storia « più di quel che può rattristare che di quello che è possente a dilettare ».

e pur fiducioso: questo è l'« animus » degli *Annali*, lo spirito che circola per le loro pagine, e ci riporta indietro d'un colpo al giovane erudito degli *Anecdota*, all'entusiasmo del suo cristianesimo illuminato e all'esempio dei Padri Maurini.

La storia... Il culto della verità, il rispetto delle cose, l'amore della concretezza... Nulla era mutato di quelle convinzioni: se mai, esse tornavano con l'ordine e con la forza acquisiti in mezzo secolo di lavoro sicuro, prudente e ammirevole.

« Io so non mancar persone che mal volentieri odono trattati questi punti di Storia; ma è da desiderare, che ognuno anteponga a i privati suoi affetti l'amore della verità, nè si metta a voler stabilire colle idee de' tempi presenti quelle degli antichi secoli, siccome all'incontro è di dovere, che ognuno rispetti il presente sistema de gli Stati e Governi, confermato dalla prescrizione di tanti Secoli, senza pretendere di prendere Legge da' vecchi Secoli, per regolare i presenti » (1).

Non bisognavano molte parole per definire un programma, a cui il Muratori era rimasto fedele per tutto l'arco della sua indagine, e per testimoniare la sua immutabile onestà. Nessuno poteva rimproverare alla storia d'essere vera, anche quando ciò colpiva uomini e cose nel loro decoro tradizionale... E a tutti i censori, dimentichi di questa missione, non restava che rispondere, come nell'epilogo vibrante degli *Annali*, con le parole che il Padre Mabillon aveva un giorno pronunciate a difesa dello storico e di se stesso:

« Ut aequitatis amor prima judicis dos est sic et rerum ante actarum sincera et accurata investigatio Historici munus esse debet. Judex persona publica ad suum cuique tribuendum constituta. Eius judicio stant omnes in rebus, de quibus fert sententiam. Maximi proinde criminis reum se facit, si pro virili sua parte jus suum unicuique non reddat. Idem Historici munus est, qui et ipse persona publica est, cuius fidei committitur examen rerum, ab antiquis gestarum » (2).

---

(1) *Annali d'Italia*, IV, 409.

(2) Per le parole del Mabillon, citato dal Muratori, rimando alle osservazioni di M. L. Delisle, *Dom Jean Mabillon. Sa Probité*

Che poi il Muratori al termine di una opera, che riassumeva tutte le conquiste della sua ricerca erudita, si proclamasse ancora discepolo, come il giovane di cinquant'anni prima, del metodo maurino, questo prova la sua umiltà di studioso e riconferma la suggestiva potenza dell'esempio costituito dal Mabillon: due fatti che a noi erano, salvo errore, già noti (1) (*).

(*Continua*). EZIO RAIMONDI.

---

d'historien in « Mélanges et documents publiés à l'occasion du 2° centenaire de la mort de Mabillon », Paris 1908.

(1) *Annali d'Italia*, XII, 468. « Che se non peranche fosse questo animoso Censore persuaso de i giusti diritti di chi scrive Istorie: il prego di ascoltare un Giudice più autorevole di me in questa parte; cioè il celebre Padre Mabillone, grande ornamento dell'Ordine Benedettino... Questi, e non l'Anonimo Giornalista, sono stati a me, e saranno anche ad altri, i veri Maestri, per tessere una Storia, che non paia indegna della pubblica luce ».

(*) Benchè in ritardo, il *Giornale* intende di partecipare con questo articolo alle onoranze rese al Muratori nel bicentenario della sua morte. (*N. d. D.*).

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

Questioni e correnti di storia letteraria, a cura di U. Bosco, C. Calcaterra, A. Chiari, S. D'Amico, F. Flora, M. Fubini, A. Galletti, E. Garin, G. Getto, G. A. Levi, F. Maggini, G. Marzot, B. Migliorini, A. Roncaglia. (Collana « Problemi ed Orientamenti critici di Lingua e di Letteratura italiana » diretta da ATTILIO MOMIGLIANO, vol. III). — Milano, Dott. C. Marzorati edit., 1949. In-8° gr., pp. VIII-968.

Questo terzo amplissimo volume della collana diretta da Attilio Momigliano raccoglie ben quindici vasti saggi dovuti alla penna di illustri maestri o di giovani studiosi esperti e specializzati nel tema loro affidato: è un'opera di grandissima utilità per i nostri studi, e di indubbio interesse. Diamo in breve conto della sua fisionomia più che dei temi trattati, perchè, data la ricchezza della raccolta, non ci è possibile una minuta recensione. Il Momigliano del resto è studioso di tal autorità, che il suo nome basta a dar garanzia del valore dell'opera; e quanto oculata sia stata la scelta dei suoi collaboratori, molti dei quali, ripeto, maestri di somma competenza, e che hanno pieno dominio del campo da loro trattato, lo dica soltanto l'elenco dei nomi, che val più di ogni elogio.

Avverte fin dall'inizio il direttore (ed è bene aver presente questa indicazione per non cercare inutilmente nel nutritissimo volume quello che egli non intese mettervi), avverte dunque che il libro è stato concepito « come un quadro delle maggiori correnti e delle più complesse questioni che si offrono allo sguardo dello studioso di questa materia ». Quindi in tale serie di saggi non si deve ricercare « una storia della nostra letteratura seguita nei suoi minimi svolgimenti e nelle sue personalità maggiori e minori », poichè spesso « le figure dei singoli scrittori sono assorbite in una storia di problemi e di correnti ». Ma sembra palese ad ogni modo — e basti la semplice lettura del sommario a indicarlo — come pressochè tutti i nostri grandi scrittori e poeti abbiano qui la loro particolare trattazione, e così quasi tutti i momenti o i tempi o le età o periodi (come piace

dire) della letteratura un esplicito esame. E di fatto: il Migliorini tratta de *La questione della lingua* (pp. 1-75); il Roncaglia di *Problemi delle origini* (pp. 77-121); il Maggini de *La critica dantesca dal '300 ai nostri giorni* (pp. 123-166); il Calcaterra del *Petrarca e del petrarchismo* (pp. 167-273); il Chiari de *La fortuna del Boccaccio* (pp. 275-348); il Garin di *Umanesimo e Rinascimento* (pp. 349-404); di nuovo il Calcaterra del *Problema del barocco* (pp. 405-501); il Fubini di *Arcadia e Illuminismo* (503-595); il Bosco di *Preromanticismo e Romanticismo* (pp. 597-667); il Galletti del *Manzoni e il manzonismo* (pp. 659-709); il Marzot del *Verismo* (pp. 711-760); il Flora del *Decadentismo* (pp. 761-810); il Levi di *Classicismo e Neoclassicismo* (pp. 811-855); il Getto di *Letteratura religiosa* (pp. 857-900); e il D'Amico del *Teatro drammatico* (pp. 901-954): i temi dicono già la vasta portata di codesta silloge, di cui anche solo la bibliografia in calce ad ogni saggio costituisce un argomento di interesse, ampia ed aggiornata com'è, e digesta ed ordinata per paragrafi (quella soltanto del saggio sul Petrarca, per fare un es., va da pag. 214 a pag. 273 comprendendo i più lontani rapporti ed ogni diramazione del petrarchismo nel tempo e nello spazio). Il volume è quindi prezioso, diremmo indispensabile strumento di consultazione e di studio.

Anzi poco gli manca per divenire un intero ed organico panorama critico della nostra letteratura; e già nella sua odierna disposizione esso vi si delinea. Questa collana di discussioni e di esami sintetici sopra larghi tratti di storia ha il vantaggio di rappresentare, come avverte lo stesso Momigliano, « la continuità dello svolgimento della nostra letteratura attraverso più o meno lunghi periodi », e cioè di saggiare una periodizzazione il più possibile organica della nostra vita letteraria, che costituisce l'avvio essenziale al nostro modo di conoscere il passato; ed al tempo stesso ci dà la possibilità di porre in rilievo « l'insistente legame » del gusto e della cultura italiana con quelli d'Europa (1). Cosicchè, dato l'impianto complessivo, tanto più mi pare spicchino le assenze di taluni momenti di pur

(1) A meglio sviluppare questo tema, nella stessa collana il quarto volume, intitolato: *Letterature comparate*, tratta partitamente di tutti i rapporti e gli addentellati. Diamo il sommario: A. Viscardi, *La poesia trobadorica e l'Italia*; C. Pellegrini, *Relazioni fra la letteratura italiana e la letteratura francese*; A. Croce, *Relaz. fra la lett. it. e le letterature iberiche*; M. Praz, *Relaz. fra la lett. it. e la letteratura inglese*; V. Santoli, *Relaz. fra la lett. it. e le letterature nordiche*; M. Sansone, *Relaz. fra la lett. it. e la letteratura dialettale*; T. Sorbelli, *Relaz. fra la lett. it. e le letterature classiche*. Sarebbe stata molto interessante anche una rassegna, per quanto limitata nel tempo, delle relazioni fra la letteratura italiana e quelle semitiche, ebraica e araba. Le relazioni con la letteratura russa, e con le slave in genere, e con l'americane (del nord e del sud) data la loro « giovinezza » relativamente all'italiana, non sono espressamente trattate; meriterebbero anch'esse però il loro ricordo per quest'ultimo secolo, da d'Annunzio in poi.

grande rilievo, i quali una volta presenti compirebbero davvero, nell'intera ampiezza dell'arco, lo studio di tutti i periodi: cioè, in concreto, verrebbero a disporsi in quegli spazi, che ora, obbedendo ad un disegno un po' diverso, il libro ha lasciati. Esso infatti propone solo « questioni e correnti » come saggi di un lavoro che il lettore possa poi condurre innanzi da sè per altri problemi qui non accennati; eppure basterebbe collocare nei punti adatti non più forse di tre altri studi, per avere un organico sguardo della intera nostra storia letteraria; ché a ciò insomma tende questo libro, e in ciò, oltre ai tanti interessi specifici e particolari, alla sua accuratezza nel mettere a fuoco le singole questioni, alla genialità delle sintesi, sta il suo pregio massimo: di essere il maggiore tentativo, e il più recente, di rinnovare, riannodandolo in un vasto complesso, lo sviluppo della letteratura italiana. Che sia interamente assolto l'ambizioso ma pur necessario impegno non direi, perchè gli interessi dei singoli autori erano vari, e rivolti a diversi fini; ma insomma la direzione complessiva rimane questa. E la ricostruzione di essa in una salda unica compagine storica, secondo una integrale interpretazione nostra, rimane, a mio vedere, il problema più alto della presente storiografia letteraria.

Lasciando di ciò, salta dunque all'occhio, nel leggere il sommario, che per dare l'accennata completezza, parrebbe necessario introdurre oltre ai presenti, ancora questi argomenti: I) lo sviluppo complessivo del '200 e '300 (ora dopo le origini, sono ampiamente studiati solo Dante, Petrarca e Boccaccio); II) la letteratura rinascimentale, ed in particolare il Machiavelli, l'Ariosto ed il Tasso (ora il nutritissimo e profondo saggio del Garin verte soltanto sul problema storico fondamentale, e cioè filosofico, di ciò che è la rinascita e nulla dice del cinquecento); III) la letteratura del « realismo romantico » (1), cioè dalla morte del Leopardi (*grosso modo*) alla piena affermazione poetica del Verga e del Carducci.

Ora per cominciare di qui, si ignora si può dir del tutto, nel presente volume, quel movimento intellettuale e morale e psicologico dal '30 al '60, che non si può trascurare, confinandolo semplicemente nel suo più appariscente aspetto di moto « patriottico », di cui fu, in senso più profondo, ispiratore, e le cui influenze si spinsero fino al '70, ed oltre; e cioè si dà troppa importanza, così com'è impostato il saggio del Marzot, al tema del *verismo*, che è un particolare momento soltanto del gusto letterario ottocentesco, e che ci appare, sempre più, molto lungi dall'essere quell'antitesi assoluta, come allora sembrò, al tempo precedente, mentre ne è la conclusione, il

(1) Preferisco tale termine a quello di *Biedermeier*, con cui cronologicamente collima, essendovi in questo ancora una sfumatura negativa, derivata dall'origine sua, che, si sa, fu parodistica.

portare agli estremi ciò che si ripercoteva dall'inizio del ben più ricco ed importante periodo che chiamiamo tutto intero del « realismo romantico ». Si pensi soltanto a Fr. De Sanctis ed alla naturale parabola spirituale del suo pensiero, il cui sviluppo seguì tutto il movimento risorgimentale, nella natura e nelle qualità del quale è però ben sempre evidente l'intrinseco senso del reale. Quel realismo che in effetti, da Romagnosi a Cattaneo — e perchè non dal Manzoni? — non ripudia affatto il pensiero, ma solo la vaporosità sentimentale, e vuole « l'ideale calato nel reale », per dire il motivo continuo del critico napoletano; e lui ed il Mazzini, ed il Gioberti, ed il Tommaseo, dov'è più costruttivo, e il D'Azeglio e il Nievo, tutti insomma, col Capponi, il Lambruschini, ecc., per che altro scopo intendono lottare e scrivere? E quando sorgerà il verismo, si ripudierà certo il moralismo fiacco e dolciastro, l'abbandono languido aleardiano ecc.; ma nell'assunto del « vero » sia pure « oggettivo », c'era il desiderio o il conato (non lasciamoci prendere dai dinieghi esteriori!) ad un più concreto e severo nerbo di rappresentazione non solo della « tranche de vie », ma di una impassibile forza di moralità. Tanto è vero, che il massimo scrittore che dal verismo balza fuori, è il Verga; e si sa qual severa ed austera coscienza morale, quale amara forza di vita regga le sue pagine. In questo caso proprio il periodizzamento fissato al verismo mi sembra troppo ristretto, mentre ben più comprensivo sarebbe stato quello del « realismo romantico », che avesse fatto arco dal Belli (il cui poema di Roma si iniziò intorno al '30), per concludere con Verga e Carducci: tutto caldo anche quest'ultimo di empiti risorgimentali, e pur tanto amoroso del reale; e nella storia, per i tempi che più amò, e nel paesaggio saldo e netto che lo avvicina tanto ai suoi macchiaioli, e nel rappresentare i sentimenti, rilevati e forti. Solo dopo l'80-'90 si può davvero segnare il principio di un nuovo periodo, che ci pare davvero in antitesi con il precedente realismo: ossia il decadentismo, di cui qui ha egregiamente parlato il Flora.

Accennerò brevemente qualcosa anche intorno a quello che desidererei per gli altri due nuovi saggi ora proposti. Il primo, potrebbe avere per titolo: *L'età romanza della letteratura italiana*. Riprendendo taluni addentellati qui lasciati dal Roncaglia per il problema delle origini, esso dovrebbe esaminare il periodo da S. Francesco al Sacchetti, proponendosi il quesito che credo capitale, nel suo significato sintetico: quale sia insomma il valore, il peso, il significato della nostra letteratura in volgare e in latino (non escluse dunque neppure le « tre corone »), nell'ambito generale della civiltà romanza. Giacchè mi pare che l'essersi la nostra civiltà letteraria sviluppata dopo la provenzale e la francese, non sia ormai da considerare (come quando romanticamente si andava a cercare « chi era stato il primo ») un demerito o un difetto, ma anzi un segno indubbio della sua maggior

complessità: perchè in Italia, allora mentre si vennero assimilando i temi consueti alla cultura occitanica: e della lirica, e delle narrazioni francesi, e degli studi enciclopedistici medievali, e via, si operò continuamente, e non inconsciamente, sopra tali temi comuni all'area romanza, arricchendoli di esperienze proprie, e saggiandoli insomma al vaglio di una coscienza d'arte e di pensiero diversa da quella che li aveva inizialmente proposti. Sicchè si produsse allora in Italia quel che poi, dopo la metà del sec. XVI si operò nell'Europa: ed invero come la civiltà italiana fu nel cinquecento « veicolo d'incubazione » del gran secolo e francese e spagnolo e inglese; nel '200-'300 la civiltà francese fu tal fermento per il nostro animo, che favorì la formazione dei tre grandi. E in tal capacità di riuscire a far convergere in uno, e di raccogliere in sintesi poetica quanto poteva ancor restare incomposto o frammentario nella cultura francese, ed accanto ed oltre l'arte di Francia, innalzare alla poesia più alta i temi profondi del medioevo tutto, quelli universali della religione, dell'amore e della morte, della forza istintiva della vita, della cortesia, ecc., sfrondando ciò ch'era lussureggiante, e scegliendo e rifiutando tra il materiale grande e denso di allegorismi, penso stia il merito sommo della nostra letteratura. Essa pare dunque che si disponga, per la perfezione dell'arte, al culmine dell'età romanza; e tanto, che ciò venne riconosciuto dagli stranieri ancor prima che da noi. Nei secoli seguenti, infatti, mutati i costumi, gli interessi, ecc., potè pressochè dimenticarsi la poesia provenzale e la *Chanson de Roland* e il *Roman de la rose* e i *Lais* di Maria di Francia e le antiche narrazioni poetiche di Tristano, e tutta insomma la letteratura di Francia del medioevo; e non quell'opere, ma bensì il Petrarca, il Boccaccio e in certa misura Dante stesso, all'estero così come in Italia significarono ed espressero per tutti sempre il medioevo, sino al romanticismo; tanto valse il suggello della loro perfezione artistica. A questo deve portare, fuori da ogni compiacimento vano di nazionalismo, uno studio complessivo del campo romanzo italiano; non vedere solo l'origine dei temi letterari, ma il loro concretarsi ultimo in arte, secondo i modi di una data civiltà, e trascendendo al tempo stesso tali modi; non le radici, pressochè simili, ma il fiore in su la cima (1).

Due parole ancora sul terzo saggio, che intitolerei: *Carattere del Cinquecento*. Troppo poco se ne dice qui, e si accenna appena al Ma-

(1) Quanto qui si espone è certo del tutto in contrasto con quella corrente, che ha il suo maggior rappresentante in J. Nordström (*Moyen âge et renaissance*, Paris 1933, traduz. dello svedese) che vorrebbe anzi svalutare integralmente l'antica civiltà italiana, riducendo anche quella rinascimentale ad una pallida dipendenza dalla francese: nel cui libro le pecche nell'informazione furono già rilevate (v. qui il giudizio e la bibliog. del Garin, a p. 402), ma di cui non fu forse messo in luce abbastanza l'ingenuo (e falso) presupposto teorico del « post hoc, ergo propter hoc » applicato ai lavori della fantasia: ed esso basta a svalutarlo.

chiavelli, all'Ariosto, al Tasso; il cinquecento sembra veduto solo di sfuggita (2). Eppure non fu poca cosa, ed anzi allora in Italia nel primo trentennio s'ebbe una delle massime espansioni della civiltà umana; e quindi nella crisi del rinascimento dei decenni seguenti s'ebbero dei fenomeni i cui riflessi, a saperli leggere, sono ancor oggi evidenti nella presente nostra vita; ed il classicismo letterario della seconda metà del secolo dapprima moralmente rigido, nelle sue formulazioni teoriche, ma pure così insistito intellettualmente, non fu meno ricco di germi nuovi, e come riuscì propedeuticamente utile a disciplinare e a diffondere le più salienti conquiste del rinascimento, così rivelò una sensibilità letteraria del tutto nuova, fermentando la rivolta barocca, che dà allora le sue prime chiare fondamentali avvisaglie. Ricco, denso secolo: dall'armonia umana e dalla grazia elegante dell'Ariosto e del Castiglione, giunge alla percezione esperta sensibilissima, sensuale, idillica o tragica della vita, alle grandi parole barocche altisonanti, ad un'intensa aridità interiore manifestata in raffinatissimi versi. Il corso è grande: e il Tasso, il poeta della seconda parte del secolo, non è più per nulla entro il giro ideale del rinascimento: parte, in gioventù, già dal classicismo, dalle regole, da tutt'altro stato d'animo. E ben diverso è il criterio d'imitazione rinascimentale o umanistico, tutto teso a gareggiare con i modelli, e a superarli, in vista di una segreta intima idea di

(2) Si tratta dell'Ariosto, del Machiavelli e del Tasso principalmente nel saggio *Classicismo e neoclassicismo* del Levi, ma secondo un angolo di vista troppo laterale, e perciò inadeguatamente. Del resto la stessa impostazione del lavoro non soddisfa: lo studio tratta di quella che meglio che *classicismo* dovrebbe esser detta « coscienza dell'antico » (giacchè *classicismo* non è se non un periodo, anche se importante, di tal coscienza del passato, la quale esiste necessariamente in ogni tempo); ed è una generica informata rassegna del ricordo e dell'ammirazione per i grandi autori greci e latini, nella nostra letteratura, secondo i vari autori. Qui, poichè « classicismo » vien definito « abito mentale di ossequio ad una norma fondata nel rispetto religioso dell'antichità, e ... nella persuasione che la fantasia deve essere nelle sue opere governata dalla ragione » (p. 811) ci si preclude, con tal schema astratto, la visione in senso veramente storico di ciò che fu la coscienza dell'antico, di necessità molto differente nei vari secoli della nostra letteratura. Di grande interesse riuscirebbe appunto studiare nei tempi il mutarsi delle forme di questo amore per l'antico, mantenendosi cioè il riconoscimento della grandezza artistica e morale delle grandi opere, ma mutandosi i modi e i criteri dell'imitazione; e tale studio riuscirebbe di molto vantaggio a sfatare grandi storture, ad es. sopra l'umanesimo. Fu infatti allora una gara per attirare a sè o per superare l'antico, e attraverso l'ammirazione comune vi fu con gli antichi un rapporto tale per cui la fantasia certo non fu retta dalla « ragione », ma da una sorta di entusiasmo sacro. Si noti inoltre che l'età romanza, ed umanesimo, e rinascimento, amarono molto gli antichi, ma non mai come « classici »; non seppero neppure dell'esistenza di un tal concetto. Ciò infirma il criterio del saggio ch'è pretesto a questa nota. Ed invero giustamente il Levi avverte « che non esistono opere che trattino espressamente tutta la storia della tradizione » (p. 854); sicchè, come avvio, il suo è pur molto utile lavoro, però più di propedeutica, che di storia, ed avrebbe bisogno di queste necessarie chiarificazioni.

bellezza, forzatamente individuale, da quello della imitazione classicistica, inquadrata nell'intellettualismo così distillato degli aristotelici.

Ma ben altro sarebbe da dire. Basti aver appena prospettato in iscorcio qualche tema, qualche spunto riguardo a ciascun argomento di cui piacerebbe veder sviluppata la trattazione. Dal modo di accennarvi si cerchi di inferire con quali criteri e linee generali venne condotto ogni studio (giacchè nel prospettare i temi si cercò di accostarci al metodo di questi saggi); ma per apprezzare appieno la ricchezza dei singoli lavori, e i particolari risultati per ogni saggio occorre rifarsi all'opera direttamente. G. De Blasi.

ROBERT A. HALL JR. — *A short history of Italian Literature.* — Linguistica, Ithaca, N. Y. 1951. In-8° gr., pp. 426.

Nessuna, ch'io sappia, delle storie della letteratura italiana che circolano nel nostro paese prende le mosse dall'Italia preromana, ma comprendo benissimo che questa necessità possa invece imporsi ad un compilatore straniero, che ad un pubblico straniero debba innanzi tutto dare l'idea del popolo italiano come entità storica e linguistica; e non sono alieno dal credere che proprio gli speciali interessi linguistici del prof. R. A. Hall jr., attestati da varie pubblicazioni, abbiano avuto parte nel determinare questa disposizione, per la quale la coloritura del fondo del quadro (« *the background* ») comincia molto addietro nel tempo, più addietro assai di quanto i nostri storici della letteratura non sogliano fare nel trattare delle « origini ».

Mentre voglio subito rendere omaggio alla capacità di sintesi, con la quale molto in breve e con sufficiente chiarezza è riassunta la storia di molti secoli, non posso non rilevare con certo stupore la facilità con la quale il Hall trascorre a schemi quanto mai semplificatori ed a paralleli estremamente arditi. Si veda, per esempio, come viene delineando (p. 8) quella che egli definisce « per convenienza e brevità » *cultura mediterranea*, intendendo con essa un livello medio di civiltà che tutti i paesi a specchio del Mediterraneo parallelamente avrebbero raggiunto verso il principio del sec. IV a. C. Si veda poi il paragone che tranquillamente istituisce (p. 12) tra quella civiltà, la cui fisionomia unitaria può anche parere ipotetica, con la condizione dell'Europa già romanizzata (la *Romània* di alcuni filologi

europei, ma questo termine il Hall forse non usa) dopo le « migrazioni germaniche » (che il Hall, forse non a torto, non consentirebbe probabilmente a chiamare « invasioni barbariche »). Si veda infine ciò che è scritto (p. 22) su quelle che sarebbero le « *basic drives* » (cioè, direi, gli « indirizzi fondamentali ») delle nascenti letterature dell'occidente europeo, ancora riconoscibili nella letteratura europea del secolo presente (p. 26), e cioè « *sex, war and adventure* »; e si consideri un momento la disinvolta semplicità della schematizzazione dal Hall prospettata: « Il sesso — egli scrive — riceve una duplice idealizzazione, nella m a r i o l a t r i a della scolastica del XII sec. — un tipo di inversione della sensualità, l'adorazione del sesso nella sua negazione attraverso la verginità —, e nella poetica dell'amor cortese dei Provenzali ». Ecco: a me pare qui di vedere un recente ramoscello freudiano rampollato su di un vecchio tronco di puritanesimo quacchero.

Per fortuna però l'esame che si fa in seguito dei periodi storici, degli autori e delle opere non è condotto secondo lo schema tripartito cui abbiamo accennato: è evidente anzi nei profili dei periodi e degli autori l'intenzione di tener presenti anche gli altri elementi storici e di rilevare i rapporti tra gli scrittori ed il loro tempo. Evidente anche lo studio delle proporzioni, al quale probabilmente l'autore fu in parte condotto dalla precedente compilazione delle voci italiane di un'enciclopedia letteraria. Questo, se ha giovato all'ordine, alla chiarezza ed alla misura della trattazione, ha certo però contribuito al carattere generico ed al tono distaccato ed impersonale dei giudizi critici. L'informazione non è proprio aggiornatissima: direi che, fatta eccezione per gli scrittori più recenti, di cui si tocca fuggevolmente nell'ultima parte, essa si è fermata in genere a quindici anni fa.

Ma alquanto sorprendente riesce la periodizzazione della storia letteraria alla quale il Hall si attiene, non tanto per le partizioni cronologiche quanto per le denominazioni dei singoli periodi: ritornando ad una terminologia assiologica, che già novant'anni fa sarebbe sembrata antiquata a Cesare Cantù, egli chiama « età aurea » quella intercorsa fra il 1260 e il 1350; l'« età argentea » fa cominciare col 1460 e giungere fino al 1560 o 1570: in essa con la sola « possibile eccezione » del Machiavelli nessun autore si troverebbe della statura dei « tre grandi » del periodo precedente (p. 144), ma complessivamente l'età argentea presenterebbe la medesima importanza del primo Trecento e del secolo XIX. Fra l'età aurea e quella argentea è un « primo interludio », che è posto all'insegna della « Rinascita degli studi », ed all'età argentea segue un « secondo interludio », il quale abbraccia l'età che va dal Tasso al Muratori. Questo secondo e più ampio interludio si apre con un capitolo intitolato « La perdita della libertà », nel quale si spacciano stracchi luoghi comuni sulla

reazione controriformistica, il gesuitismo e la dominazione spagnuola; fa centro in uno sbrigativo capitoletto intitolato *A culture with no place to go* (« una cultura che non sa dove andare »), nel quale si dice che l'eredità del Rinascimento in Italia rimase in gran parte inoperante a causa delle forze inibitorie della religione e della tirannia politica e si accenna, calcando un po' la mano, alle circostanze concomitanti della depressione economica e del basso livello della morale corrente; ed infine si conclude con un capitoletto piuttosto costipato, in cui sotto il titolo « Correnti positive » si parla un po' alla rinfusa della scuola di Galileo, del Bartoli, del Vico, del Giannone, del Muratori, del Basile e dei primordi della letteratura dialettale.

Segue poi l'« età moderna », alla quale è dedicata una trattazione più rapida di quella delle altre due età, e per conseguenza più scialba e talora come sfocata. Esempio tipico di sfocatura si ha là dove l'A. tratta della vita del Foscolo in rapporto con l'*Ortis* (p. 343-44); ma bisogna pur dire che un Italiano è oggi in condizione di singolare vantaggio su un cittadino nordamericano per intendere l'amara delusione ed il dramma politico di Jacopo.

L'opera vuole avere carattere informativo e divulgativo, quindi non mi pare giusto sottolineare tutto ciò che per essere di necessità sommario può apparire superficiale: tale ad esempio, l'accostamento senz'ombra di spiegazione che lo giustifichi dei versi danteschi « Amor condusse noi ad una morte » e « I' mi son un che quando Amor mi spira » ecc., fatto allo scopo di attestare la costante presenza nella *Divina Commedia* dello spirito dell'amor cortese (p. 85). Nell'ultima parte i tratti sbrigativi si fanno più frequenti: basti vedere come sono trattati il Carducci ed il Pascoli, sistemati l'uno sull'altro in una pagina e mezza (un po' più al largo sta il D'Annunzio, che beneficia di due pagine), e quanto siano frettolose ed imprecise le notizie che si danno del ventennio fascista in confronto della risolutezza dei giudizi negativi che su di esso si pronunziano: cfr. p. 393, in cui si dice che il fascismo andò al potere nel 1923, e p. 396, in cui per vero si porta « the advent of Fascism » al 1922 e si soggiunge che gli scrittori più giovani di Panzini, Pirandello e Papini o si sottomisero alla irreggimentazione che il fascismo impose e produssero adulatori incensamenti di Mussolini e del regime; o continuarono i tradizionali tipi di letteratura, specialmente di prosa fantastica, ovvero vissero in esilio; gli scrittori del primo tipo « have already sunk into well-deserved oblivion, and of them we can only say in Dante's words: *Non ragioniam di lor, ma guarda e passa* »: il che sarà molto disinvolto, ma non altrettanto storico.

Credo di non andare errato dicendo che nel Hall l'interesse e la simpatia maggiori non sono per l'Italia moderna; e come dargli torto quando si pensa alle età che figurano nel nostro passato? Ma questo non toglie che possa dispiacere il tono di sufficienza col quale

si parla della partecipazione italiana alla prima guerra mondiale (p. 392). E sorvoliamo sull'affiorare abbastanza frequente di altri spunti polemici. L. Vigliani.

Scritti scelti di P. Aretino e di Anton Franc. Doni, a cura di Giuseppe Guido Ferrero. — Torino, Utet, 1951. (Classici Utet, diretti da F. Neri, n. 37). In-8°, pp. 631.

La comparsa di questo poderoso volume dell'Utet m'ha fatto spiccare un salto indietro nel tempo, sino a quell'anno 1888 che il mio indimenticabile Arturo Graf spezzava la prima solida lancia in difesa del malfamato Aretino. Difesa ragionata e non apologia; difesa pensata e documentata (e più dello scrittore che dell'uomo), sia pure in alcune parti esuberante; tale, che se egli potesse ritornare per poco fra noi, si compiacerebbe vivamente di questa meritoria fatica del Ferrero. Il quale coi suoi frequenti e ben meditati accenni alla città delle Lagune, ha saputo tratteggiare felicemente l'individualità dell'Aretino in attinenza all'ambiente nuovo e da lui conquistato — è la parola — e sfruttato con un'accortezza pari all'audacia. Fra i tratti più caratteristici dell'Aretino conquistatore delle Lagune e scrittore inesauribile il F. felicemente designa il « gioioso ghiribizzo » (p. 15), con rapida sintesi documentando.

Parimenti ben rilevata è « la fantasia satirica crepitante di sghignazzate plebee », quella del sogno del Monte Parnaso, che fa pensare alla trovata ariostesca, certo, presente all'Aretino, della spedizione di Astolfo nel vallone lunare. In generale, appare caratteristico lo spirito che direi insurrezionale, tanto da indurci a pensare con un certo stupore, come ad un fatto a primo tratto presso che inesplicabile, all'amicizia, chissà quanto sincera, che legò l'Aretino al Bembo, probabilmente dovuta ad un reciproco opportunismo difensivo. Ma il F. non trascura, nella conclusione della *Nota biografica*, la venalità spudorata corrispondente alla sua audacia ricattatrice, che faceva riscontro deplorevole alla vanità di principi come Guidobaldo II della Rovere e d'un imperatore come Carlo V. Una figura, insomma, che più la si conosce e più si è tratti a definirla un figuro eccezionale, come uomo e, quindi, anche come scrittore, dotato inoltre — nota bene il Ferrero (p. 19) — d'un « vivacissimo estro verbale ».

La pingue *Nota bibliografica* è un modello di compiutezza e di diligenza, nonchè di franchezza nell'esprimere garbatamente i più severi giudizî, come nel caso del « brillante e ingegnoso » articolo

del Bontempelli, « totalmente avulso dalla verità storica e psicologica » (p. 44).

La maggiore e miglior parte dei saggi dell'Aretino prosatore il Ferrero li trasse dalle *Lettere*, con sobrietà di opportune note illustrative (1). La prima di esse, tratta dal *Libro primo*, è quella famosa sulla morte di Giovanni dalle Bande Nere, nella quale meritava, se non m'inganno, una chiosa l'esordio, anche limitato alle prime tre righe: « Ne l'appressarsi l'ora che i fati con il consenso di Dio avevano prescritto al fine del signor nostro, l'Alterezza Sua si mosse con la solita terribilità in verso Governo ». Un esordio questo tutt'altro che felice, dacchè lo scrittore non seppe evitare la stonatura di quei « fati » che col consenso di Dio prescrivono l'ora ultima al terribile eroe, dando così un saggio cospicuo di presecentismo.

Per fortuna, questa è un'eccezione del genere, dacchè il suo epistolario è, nel complesso, uno dei più vivi e interessanti, onde gli perdoneremo se, in grazia del suo tenore di vita, che con un eufemismo generoso diremo irregolare, egli diventa l'artista in veste di smaccato adulatore, a volte, a fine lodevole, come per la liberazione di papa Clemente, un'occasione ottima per proclamare l'imperatore invocato « cosa di Dio ». Ma egli non sospettava neppure che con questi eccessi adulatori rischiava di comprometterne l'efficacia, come allorquando, nella lett. VIII del Lib. I, indirizzata al Doge Gritti, esordiva con queste parole: « Io, sublime Principe, ho due oblighi con Cristo, li quali pareggiano il grado nel quale mi conserva Iddio ». Insuperabile artista della « stoccata », bisogna riconoscere che la sua sfrontatezza era pari alla viltà dei destinatarî delle sue lettere ricattatorie, come quella famosa a Francesco I di Francia (l. XI), che il nuovo editore postilla con prudente acume. Un acume che va a gara con la sobrietà di certe noticine aculeate, come le due suggeritegli dalla lettera a Suor Girolama Tiepolo (LVI, pp. 154-5). La prima: « È un elogio della vita claustrale. Che cosa non sapeva elogiare l'A.? Dal matirio dei santi alla destrezza lucrosa delle ruffiane ». La seconda: « Mirabile impudenza di chi in quegli stessi anni descriveva con oscena inesauribile immaginazione la vita licenziosa delle monache, nei *Ragionamenti* ».

Fornito d'una diabolica superbia egli, pittore fallito, osava dar lezioni a Michelangelo in fatto di arte (LVIII), mentre con altri, di tanto minori, assumeva un ben diverso contegno lusingatore, nella certezza di trarne profitto.

---

(1) Nella *Nota bibliografica* riguardante le *Lettere*, è sfuggito alla paziente diligenza del Ferrero il prezioso contributo di quel benemerito studioso che fu il lucchese Salvatore Bongi, che nell'*Archivio stor. ital.* del 1889, come fasc. 1° della sua *Miscellanea erudita*, pubblicò tre contributi interessanti, il primo dei quali col titolo *L'ultimo libro dell'Aretino* (sesto volume delle *Lettere*).

Fra questi altri primeggiava indubbiamente Pietro Bembo. Armato di astuzia spavalda pari all'intelligenza, l'Aretino, dopo l'infelice esperimento di Mantova, non aveva esitato a volgersi a Venezia, come al rifugio più sicuro e più lucroso, sapendo di poter fare assegnamento appunto sul Bembo come su un alleato prezioso. Tanto più prezioso e sicuro dacchè il patrizio veneziano, alla sua volta, poteva e sapeva valersi di lui come d'un difensore efficace contro certe velleità di ribelli imprudenti e insolenti alla sua dittatura letteraria. Basti ricordare l'episodio del Broccardo, nel quale l'Aretino si affermò in funzione micidiale come un vero « bravo » della penna in difesa dell'amico dittatore delle Lagune. Un « bravo » spinto ad agire anche dall'ammirazione che aveva pel patrizio veneziano, da lui espressa sovrattutto nella lettera del 6 dicembre 1537, nella quale pensò di ammannire in una prosa, questa volta, barocca, una visione da lui avuta in sogno ad esaltazione dell'illustre e scaltro amico. Aveva ammirato sul Monte di Parnaso, « tra il fiato de i gigli, de' iacinti e de le rose, sopra un throno di mirti il divin Bembo, e la sua faccia splendeva con luce non più veduta ed egli, sedendo col diadema de la gloria in capo, aveva intorno una corona di spiriti sacri » (1).

Dopo questa escursione bembina, ritorno al solido e gustoso volume del Ferrero. È un peccato, secondo me, ch'egli abbia ceduto alla tentazione di ammannire ai nuovi lettori tanta parte del sudiciume ammucchiato nei pur vivissimi *Ragionamenti*, invece di limitarsi, più ancora di quanto ha fatto, ai meno illeggibili. Ma forse è l'età che mi rende in queste cose esigente e severo...

Verrei tuttavia meno a un dovere elementare, se non rilevassi la cura intelligente e paziente prodigata dal Ferrero attorno ai testi da lui riprodotti, giovandosi con severi controlli delle fatiche dei più recenti editori. E godo di poter conchiudere queste pagine sull'Aretino con un documento quasi certamente inedito che lo riguarda (2) e col ricordare la ingiusta e stupida accusa che gli fu lanciata contro da quello scipito di Lodovico Domenichi, già suo

---

(1) Questa lettera (riportata dal Ferrero a pp. 145-153) fa riscontro all'altra che nel giugno '49 lo stesso Aretino scrisse al Gradenigo, genero del Bembo, due anni dopo la morte di questo, che proclamava « quel celeste Bembo, che ha dato agli uomini la ricetta del come possano diventare iddij »!

(2) Quanti mai anni sono, nelle mie scorribande giovanili fra le dovizie degli archivi fiorentini e precisamente nell'Archivio mediceo Av. Principato, Append. Lett. div. al Duce Lorenzo, da Roma, in una lettera del 13 novembre 1518, pensai di trascrivere il passo che segue: « ... Quello Pietro Aretino che ha quelli benefiti che V. S. mi schrisse il Duca desiderava per m. Giovanbatt. m°.(*aestro*) de' paggi, è qui et ha viso di morirsi. Sta con mons. da Chomo et quelli benefitii son de patronato: ma morendo in Chorte si derogha. A mons. di Chomo si aspetta a darli ... Io intendo che sono più titoli et che in fra tutti sono per C.°(*cento*) ducati d'entrata ». Sennonchè « quello Pietro » aveva la pelle dura!

amico e poi capace di perpetrare un sonetto nel quale osava proclamare: « Lo sterco de' pedanti è l'Aretino! » (1).

Con la stessa architettura e in proporzioni adeguate il F. ci fa rivivere, nella seconda parte del suo attraente volume, l'altro toscano, fiorentino, che fu il Doni, giustamente classificandolo fra gli avventurieri delle lettere, nonchè — aggiungo — precursori del giornalismo letterario. Bene egli osserva che il Doni appare diverso dall'Aretino per singolari qualità d'ingegno e di attitudini artistiche, anche perchè non alieno, come l'altro, dal culto dei classici, pur mostrandosi ben fornito di fantasia e di estro vivace, sovrattutto nei *Marmi*. Si aggiunga una vena di pessimismo pungente e d'un umorismo che ha dell'amaro, nonchè una punta di protestantesimo, dirò, sociale, battagliero. Una nota, quest'ultima, che all'Aretino, tutto afferrato dal suo egoismo prepotente, mancava.

Adottando, ripeto, la stessa architettura usata per il primo — Nota biografica (2), Nota bibliografica (3), Scritti biografici e critici — il Ferrero offre una serie di testi scelti felicemente. Forse, parca la scelta delle *Lettere*: XV, tutte gustose e degnamente annotate, compresa quella all'Aretino, la XV, purtroppo, senz'anno, scritta da Venezia e smaccatamente adulatoria. Ben altrimenti interessante, quella scritta da Como nel luglio '43, dopo una visita al famoso Museo del Giovio. Essa bene s'appaia con quella a Gabriel Giolito, documento caratteristico dell'atteggiarsi beffardo dello spirito rinascimentale di fronte al pensiero dell'oltretomba. Felicemente avaro è stato il F. nel trascegliere da la *Libraria* le cinque pagine soltanto *A coloro che non leggono*, desunte dal proemio al *Trattato secondo*. Nel saggio tratto da *I mondi*, « opera farraginosa e sconnessa », a ragione il Ferrero vede un documento di quella irrequietudine con un « fondo di amarezza... che non era solo dello scrivente ». Ben più notevole il dialogo famoso fra il *Savio e il Pazzo*, largamente commentato dal Ferrero in una nota che attesta ancora una volta la serietà dell'opera sua di studioso, onde dobbiamo riconoscere con

---

(1) G. Salvadori, *Contro l'Aretino*, Ancona, MDCCCLXXXI.

(2) A questa nota, alquanto asciutta, poteva essere aggiunta la vecchia ma non trascurabile opera del Degli Agostini, *Notizie istor. crit. int. la vita e le opere degli scrittori veneziani*, Venezia, 1752, t. I, p. XXI, dove l'A. coglie l'occasione per offrire qualche notizia sul Doni, che dice essersi rifugiato apostata, dall'ordine suo dei Servi di Maria, sotto l'ombra della Repubblica, che non lasciò « finchè per le minacce di Pio V contro l'apostata, si ricoverò in Monselice dove nella gran torre soggiornò. In una pietra riquadrata verso oriente, anche oggidì si ravvisano queste lettere DONI, come pure sul focolare aldidentro. Nel tempio dei PP. Conventuali di S. Francesco si mostra popolarmente la sua sepoltura ecc. ». Possibile che il Degli Agostini lavorasse di fantasia?

(3) Mi sia consentito di aggiungere una rarità autentica da me scovata, negli anni lontani di Pisa, in quella Biblioteca universitaria: *La Zuca del Doni en Español*, edita in Venetia, Fr. Marcolini, il mese di ottobre MDLI.

lui che nel Doni « c'era effettivamente un accorato senso di pena dinanzi alle ingiustizie sociali del suo tempo e di ogni tempo » (p. 478), nonchè baleni d'una religiosità che si direbbero quasi anacronistici, come i seguenti: « Tutti sono fattura di Dio » (p. 489); « Insegnavo a conoscere Dio e ringraziarlo di tanto dono e che s'amassino l'un l'altro » (p. 490).

Vero è che non tutto è oro in questo toscano grafomane, appunto perchè tale, specialmente nei *Marmi*; ma, in compenso, quanti segni d'una estrosità geniale tra filosofica e fantastica, onde il Ferrero (p. 478) parla a ragione di « lampi di verità che uscivano da quel cervello in eruzione continua ». L'ottimo don Boffito ebbe a parlare del Doni come d'un precursore del Galileo (p. 494) e il Ferrero rileva giustamente (p. 495) « la prontezza della fantasia nel trovare spiegazioni curiose e impreviste dei fenomeni naturali ».

Concludendo, il Ferrero non poteva assolvere più degnamente la non facile impresa di far conoscere alla nuova generazione di studiosi le due singolari figure di toscani del maturo Rinascimento, non a caso operanti alla vigilia della Controriforma. V. Cian.

ENRICO FALQUI. — *Prosatori e Narratori del Novecento italiano.* — Torino, Einaudi ed., 1950. In-12°, pp. 464.

CLAUDIO VARESE. - *Cultura Letteraria Contemporanea.* — Pisa, Nistri-Lischi, 1951. In-8°, pp. 438.

Queste due raccolte, pur di scuola così diversa, rendono testimonianza di una comune tendenza di buona parte della nostra critica, che s'allontana sempre più dalla chiarezza concreta delle indagini di scuola storica o delle distinzioni crociane e delle esegesi estetiche, verso una dialettica sottile, circospetta e difficile, di fedeltà attenta alla parola. Ma i risultati di queste analisi tanto guardinghe e agguerrite, non sono tutti soddisfacenti, perchè accade talvolta al lettore di rimpiangere certa generosità decisa e pronunciata, certo bisogno di discriminazione valutativa (non soltanto *sub specie aestheticae*), certa sana e forte comunicatività del critico coi suoi simili da pari a pari; può accadere che non sempre si gradisca questa schiva solitudine, un po' anche sdegnosa e ritrosa di fronte a certi impegni.

In sostanza si può dire che non usciamo qui dal tipo di « esercizio di lettura », come s'è fatto strada dal Serra al de Robertis e al Con-

tini (ma in quest'ultimo quel titolo è piuttosto un segno di modestia che non limitazione). Si tratta di due raccolte di saggi e articoli risalenti in parte anche a parecchi anni addietro (soprattutto quelli del Falqui già pubblicati qua e là), che in ambedue i casi, per essere radunati con pieno onore avrebbero richiesto un po' più di revisione, non foss'altro che per qualche discontinuità espositiva, ripetizione, inadeguatezza di presentazione formale.

Il libro del Falqui presenta una serie uguale e omogenea di ben cinquantacinque scrittori italiani contemporanei, frutto dell'assidua attività di informatore in riviste e giornali. Nella sua sensibilità per i modi del linguaggio, succede talvolta al Falqui di imitare spontaneamente lo stile dell'autore, dando l'impressione che il giudizio di valore esca da sè dalle forme stesse: si veda il bel saggio sul Papini, severo e rapido, che non si può non sottoscrivere. I periodi si fanno brevissimi, decisi, asciutti, come se Papini stesso parlasse di sè.

Il Falqui limita strettamente il suo esame: è nota la sua posizione, « l'essenza dell'arte è da ricercare unicamente nello stile » (p. 140). Non è però un'indagine stilistica rigorosamente tecnica e, per così dire, da scienza esatta, come quella di uno Spitzer; ma un alzare in alto la parola per guardarla sotto tutti i punti di vista umani, storici ed estetici, libera e pregnante nel tempo e nello spazio. Alla luce di una penetrante sensibilità egli astrae dalla pagina materiata di fatti e di persone, i gesti e i modi, come il pittore astrattista sveste le cose dagli accidenti antropomorfi. Con questi principi, personalmente non siamo d'accordo. Non crediamo che la « *reductio artis ad elocutionem, rei ad verbum* », possa essere la sostanza della critica, non crediamo nella validità teoretica di questo rinato formalismo o *retorica dell'ermetismo*, dopo la retorica classica e quella romantica. Tale stilistica (non parliamo di quella tecnica stilistica che si riconosce scienza autonoma e ausiliare all'estetica) può essere l'ultimo capitolo, capitolo conclusivo del saggio critico, ma non può esaurirlo.

Così si spiega che a lettura conchiusa, ci si senta un po' delusi, e si abbia l'impressione di essere stati defraudati di qualcosa, che gli autori più cari e più vivi siano stati come disumanizzati, non in quanto il critico abbia trattato di qualche loro libro soltanto, ma perchè per soddisfare il suo gusto e la sua educazione ha messo in luce, a scapito di altri, certi aspetti che di fatto pesano assai meno sulla bilancia storica.

Il libro del Varese ci presenta un metodo più comprensivo e multiforme, per quanto soffra dell'occasionalità della raccolta, sotto il cui titolo un po' ingannevole, sono affiancati brevi saggi su ventidue fra prosatori e poeti del '900 (2ª parte), tre lunghi saggi su Tommaseo — che contemporaneo non è — Dossi e Panzini, per non parlare degli « Appunti su Federico de Roberto e sul Verga minore », che

non aggiungono nulla di nuovo (e nemmeno questi due sono *contemporanei*) e ci potevano essere risparmiati, così come la nota su « La Duse e *Casa di Bambola* », che stona fra tante pagine di roba quasi tutta italiana (1ª parte). Come 3ª parte figurano dei saggi su critici contemporanei. Aggiungiamo che ad es., i tre scritti e mezzo su Pavese potevano essere unificati e amalgamati, se non intrinsecamente, almeno nella presentazione, e magari aggiornati alla morte. Una certa trascuratezza è poi nelle citazioni delle note, e dà noia.

Ci si permetterà, dopo queste riserve, di esprimere la nostra impressione che il Varese, aguzzando i suoi strumenti e allargando dominî e materiale, potrà essere ben presto uno dei nostri critici più significativi?

Le sue analisi sono piene di cauto rispetto e di amore per gli autori, senza essere mai inquinate da velleità adulatorie (1) nè da intemperanze di tono. Si sente lo sforzo costante di adeguarsi al testo, di comprenderlo e farlo gustare, lasciandolo quasi parlare da sè, limitandosi a commentare fra le righe senza farsi troppo avanti: di qui l'uso frequente delle citazioni, degli accostamenti di parole tipiche, estratte accortamente dalla pagina e illuminate in modo da farne il segno tangibile della *forma mentis* dell'autore.

Abbiamo accennato al riscatto dall'esclusivismo crociano come contrassegno di questa moderna critica: della cui felicità additeremo come esempio l'ottimo saggio sul Panzini (pp. 85-131), la cui opera è « considerata non soltanto nel suo valore artistico, ma insieme come documento della cultura e del costume italiano », perchè, come dice il Varese del metodo del Russo, « non si fa critica soltanto per giudicare » (p. 347). Qui l'indagine pervade i luoghi più segreti, i *sotterranei* della psicologia, della coscienza culturale e del radicamento nel tempo e nella società. Se qualcosa manca a questo modo di spiegare una genesi letteraria, è un ulteriore allargamento e approfondimento dell'ambiente, oltre quelle esclusioni che Croce ha insegnato troppo bene in Italia (vedi lo sdegno del Varese, in nome di uno strano astratto *storicismo*, di fronte a Stuparich e Pancrazi, secondo i quali « la biografia può aiutare » a comprendere Saba — p. 320, n. 8). L'Italia ha avuto il dono incomparabilmente prezioso del purismo estetico del Croce, ma chi non sappia assimilare e vincere quell'esperienza, finisce oggi per essere più arretrato di tanti critici stranieri che, senza aver letto o per non aver letto Croce, sono ben disposti ad abbracciare i nuovi fecondi metodi di indagine. E non bisogna credere che la « stilistica » basti a riempire il vuoto crociano per aggiornarci. In fondo, se i critici italiani sotto certi aspetti tanto superiori agli stranieri, sono da questi trascurati, è

(1) Cfr. la giusta severità verso l'equivoco del linguaggio di Silone o verso l'incomprensione di Ungaretti per la *Phèdre* di Racine.

perchè, troppo chiusi nella loro sottile squisitezza, parlano un linguaggio difficilmente attingibile all'estero. Il neoidealismo, più radicale dell'hegelismo, ci ha avvezzati a considerare le idee come nascenti dalle idee, forme da forme, espressioni da espressioni, mentre le scoperte più concrete e veridiche sono quelle che derivano la coscienza dal fatto, i pensieri dalle cose, l'espressione dall'impressione originaria.

Del Panzini sono analizzate le fondamentali idealità di derivazione carducciana; bisogno un po' ambiguo per certe rispettabili idee del passato: patria, tradizioni familiari e civiche, eroismo, purezza, umanesimo antimeccanico e anticommerciale, senso del dovere prevalente sulla ricerca libera alla felicità —, insieme con la coscienza del loro anacronismo, che porta sull'orlo di uno scetticismo ironico. Il Panzini è l'esteta insoddisfatto di una concezione piccolo borghese tipica dell'Italia fra 1880 e 1920. Si vedano tra l'altro, le pagine 88, 100, 122, e l'esame dell'antiibsenismo.

Il lungo studio sul Tommaseo (pp. 9-56) è incentrato sulla lirica come la manifestazione più illuminata di quella personalità ambiguamente dualistica, « indipendente da ogni particolare tradizione storica » (p. 33), per concludere (p. 42) che « il Tommaseo è stato poeta e grande poeta, in un gruppo esiguo di poesie, ma gli è mancata la rispondenza completa alla vita e alla profonda ispirazione culturale e morale del suo tempo: la sua poesia per questo, pure con tanto... impegno e ingegno, è stata parziale e non completa:... per certi aspetti poesia marginale alla sua epoca ».

Onesto lo studio sul Dossi, « piuttosto figlio di Sterne e di Giampaolo, che non del Manzoni » (p. 60), a proposito del cui stile ricorda il giudizio del Borgese: « processo di divisionismo »; v'è qualche accenno alle *Note azzurre*, la cui attesa pubblicazione integrale, tuttavia, dovrebbe presentare notevole interesse, se non andiamo errati.

Fra i saggi sui contemporanei, sui quali è qui necessario sorvolare, eccellente l'avvicinamento all'autore nelle poche pagine sul Raimondi. Il Varese ha una certa simpatia per i motivi settecenteschi, e non si lascia sfuggire l'occasione di introdurne qualche reminiscenza qua e là (come a proposito del Piovene, dell'Emanuelli, della Morante).

Quanto alle pagine sui critici d'oggi (sempre da amoroso discepolo o collega, e non solo quelle sul Momigliano, maestro del Varese), godono e soffrono del tono generale proprio di lui: ricerca di un alone di sensibilità, che vuol guidare alla lettura, piuttosto che recisi giudizi; e forse dal saggio su di un critico si esigerebbe di ricavare meglio un'inquadratura logica e sistematica dei suoi principi, anzichè semplicemente un buon florilegio di motivi e una maieutica introduzione. Così, ad es., vorremmo veder discussa l'illazione del Russo sulla concezione economica del Verga (cfr. pp. 353-54), su cui non consentiamo.

Infine, due parole sullo scritto « Cinquant'anni di *Giornale Storico* » (pp. 329-340), occasionato dagli *Indici* del Dionisotti, e che si ricollega all'articolo del Varese stesso sul « Primo venticinquennio del *G. S. L. I.* » (*Annali della Sc. Normale di Pisa*, II, I, 1932). Qui è soprattutto posta in rilievo una posizione estranea alla filologia, rilievo che non ha più motivo di essere dacchè, come testimonia lo stesso autore, la *serietà e indipendenza scientifica* erano la vera insegna e la tradizione del *Giornale*, ed esse sopravvissero nel corpo dei collaboratori. E la deviazione a cui accenna non tocca un organismo particolare della cultura italiana, quanto piuttosto è uno dei segni di una crisi generale che minò per lungo volger di anni l'intera nostra società, compresi gli intellettuali. Nel complesso, lo studio è una rassegna attenta e onesta. A. SCAGLIONE.

ANNUNZI

Carmina Cantabrigiensia. Textausgabe von WALTHER BULST. – Heidelberg, Carl Winter, 1951, 8°, pp. 88 (Editiones Heidelbergenses, 17). [L'edizione dei *Carmina Cantabrigiensia*, curata nel 1926 dallo Strecker per i *Monumenta Germaniae Historica* e corredata da un amplissimo apparato critico, risponde tuttora assai bene alle esigenze degli studiosi, felice tuttavia è stata l'iniziativa delle *Editiones Heidelbergenses* di affidare al Bulst la cura di una « editio minor », che è riuscita sobria e succinta, ma sempre attenta e controllata.

Questo florilegio mediolatino che, dopo i *Carmina Burana*, gode delle simpatie dei filologi a preferenza di altre raccolte analoghe, non ha letterariamente un gran valore e tuttavia, oltre a fornirci elementi filologici non privi di interesse, ci aiuta a penetrare nel vivo dei gusti e delle inclinazioni degli ambienti clericali verso la metà del secolo XI. Nulla forse riterrà l'attenzione dei lettori del *Giornale* tranne la documentazione di alcuni temi novellistici, non oserei però escludere che, anche in studiosi avvezzi a più esplicite espressioni d'arte, possa indurre qualche commozione l'ingenua drammaticità della morte dell'asina di Alfrad (XX): « Que dum in amplum exiret campum, | vidit currentem lupum voracem, | caput abscondit, caudam ostendit. | Lupus acurrit, caudam momordit, | asina bina levavit crura | fecitque longum cum lupo bellum. | Cum defecisse vires sensisset, | protulit grandem plangendo vocem vocansque suam moriendo domnam... ». G. VIN.].

ERNEST H. WILKINS. — *The prose letters of Petrarch: a manual.* — New York, S. F. Vanni, 1951, pp. 146. [Il volume è un rifacimento

e un ampliamento, con gli opportuni aggiornamenti, e con parti interamente nuove, delle note *Modern discussions of the dates of Petrarch's prose letters*, edite nel 1929 e da tempo esaurite. La prima parte è una diligente rassegna delle lettere del Petrarca oggi conosciute, comprendente anche un confronto delle varie edizioni fra loro; sono notevoli soprattutto le pagine riguardanti quelle che il Wilkins chiama *Miscellaneous letters*, 18 lettere che il Petrarca non raccolse nè nelle *Familiari* nè nelle *Senili* nè nelle *Sine nomine*, e che non furon comprese dal Fracassetti nelle *Variae*, ma si trovano stampate sparsamente (meno alcune accolte dal Fracassetti nella *Appendix litterarum* delle *Variae*) in pubblicazioni diverse. La seconda parte è costituita da due prospetti alfabetici, il primo dei quali comprende i destinatari delle lettere petrarchesche, con l'indicazione delle lettere ad essi indirizzate, l'altro i luoghi in cui le lettere furono scritte. La terza parte è un lungo elenco alfabetico di tutti gli studi pubblicati dopo la edizione delle *Familiari* del Fracassetti, nei quali si parla di qualche lettera petrarchesca, con l'indicazione delle lettere di cui si tratta in ogni studio. La quarta parte, che è la più ampia, è un prospetto in cui, per ognuna delle lettere (elencate secondo l'ordine che occupano nelle singole raccolte che le contengono) sono indicati il corrispondente, il luogo in cui fu scritta, la data, e gli studi in cui la lettera è stata esaminata. La parte quinta contiene un elenco delle 80 lettere fino ad ora conosciute indirizzate al Petrarca da vari corrispondenti, in cui per ogni corrispondente si indicano le lettere da lui scritte e la loro data, si cita (ove è possibile) la lettera del Petrarca con cui ogni lettera è in relazione, e si danno i necessari riferimenti ai volumi e agli studi in cui le lettere sono state pubblicate. I corrispondenti sono: Andrea Dandolo; Antonio Roverio, in nome di Niccolò II d'Este; Barbato da Sulmona; Benintendi dei Ravagnani; Cecco di Meletto Rossi; l'imperatore Carlo IV; Clemente VI papa; Cola di Rienzo; Coluccio Salutati; il comune di Firenze; Francesco da Fiano; Giovanni Boccaccio; Giovanni Dondi; Giovanni Fei; Guglielmo da Pastrengo; Jan ze Streda (Giovanni di Neumarkt); Lombardo della Seta; Niccolò Acciaiuoli; Paolo de Bernardo; Roberto di Battifolle; un ignoto. La sesta parte è un indice degli *incipit* delle lettere. Il volume, molto diligente ed accurato, è quindi un prontuario di grande utilità, che riuscirà oltremodo grato a tutti gli studiosi del Petrarca, poichè può dare rapidamente un sicuro orientamento in tutte le questioni in cui occorra far riferimento all'epistolario petrarchesco. Forse si sarebbe potuto render l'opera ancor più completa unendovi l'elenco delle lettere ordinate secondo le date di redazione, già pubblicato dal W. separatamente nell'opuscolo *A tentative chronological list of Petrarch's prose letters* (The University of Chicago Press, Chicago, 1929). M. Boni].

Mario Apollonio. — *Metastasio*, « Scrittori italiani » (sezione della collezione *Gli uomini e la civiltà*). — Brescia, La Scuola editrice, 1950, pp. 152, in-12°. [La « nota bibliografica » che chiude il volumetto lo presenta come seconda edizione di un lavoro comparso nel 1930, al quale sarebbero state apportate « correzioni » in ordine al « ripensamento critico », dal quale è uscita per opera dello stesso A. la *Storia del teatro italiano* (volume III, Firenze, 1946). Svelto e lineare, ma tuttavia bastantemente colorito e rilevato, il profilo biografico, che sotto il titolo « Vita dell'Abate Metastasio » occupa le prime cinquanta pagine del libretto (solo si potrebbe osservare che nella foga del discorso l'A. si è dimenticato di indicare la data della morte del M., pure illustrandone convenientemente le circostanze). Succose, pur nella loro rapidità un po' precipitosa, le poche pagine della terza ed ultima parte dello studio (« Il M. minore »), tra le quali riescono particolarmente interessanti quelle volte ad illustrare il significato delle sacre rappresentazioni, che l'A. crede di poter allineare coi melodrammi, sul piano di una comune validità storico-artistica. Meno convincente è la seconda parte (« L'opera »), specialmente il « catalogo » dei melodrammi, in cui la necessità dell'informazione da un lato e quella della brevità dall'altro, tutte e due dipendenti dal carattere panoramico e sintetico della collezione, finiscono per nuocere alla chiarezza; e, non so se per tagli troppo veementi o per sforzo di concisione, alcune frasi riescono oscure o monche, come per esempio la seguente: « continua [il M.] a velare di dolci concenti le scene ma verso un canone più severo » (p. 105). Anche la stampa ci mette di suo non infrenquenti refusi. L. Vigl.].

Claudio Varese. — *Marivaux - Manzoni ed altri scritti*. — Opusc. in-16° di pp. 30, Ed. di « Quaderno », Firenze, La Nuova Italia, 1949. [Le edizioni di « Quaderno », divise in varie sezioni, vogliono fornire in opuscoli documenti contemporanei vari « non legati ad alcuna scuola ». — In *Marivaux e Manzoni*, a proposito dell'episodio della monaca di Monza, il V., oltre alla *Religieuse* di Diderot, ricorda un brano della p. VIII della *Vie de Marianne* del Marivaux, romanzo che crede « sia finora sfuggito all'esame se non alla citazione dei critici ». In verità non si tratta qui della scoperta di una nuova fonte, ma di un confronto analogico di situazioni, come lo stesso studioso riconosce; non che debba dubitarsi della conoscenza di quelle pagine da parte del Manzoni, ma l'indagine del V. non porta a concludere in una qualsiasi derivazione più che in generica affinità di tema letterario e di clima culturale, tanto più che i rispettivi particolari qui esaminati spesso contrastano fra loro. Spiace però seguire ricerche di tal genere tra una deplorevole negligenza grafica talvolta dovuta al proto talaltra all'autore (specialmente per il testo francese). — In due pagine si descrivono le tredici lettere sul

paese di Tenero di Anonima Ferrarese, stampate dal Barbieri nel 1737 e conservate in un esemplare nella Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara. — Altre due note su *Sterne e Marivaux* e *Jacques e Yorick* completano l'opuscolo. A. Scagl.].

Carmelo Nifosì. — *La filosofia di G. Leopardi.* — Modica, Ed. Scapellato e Cafiso, 1949. In-8°, pp. 142. [In Italia ogni studente che si accinga ad una tesi di laurea, si ritiene in diritto e in dovere di rivoluzionare qualcosa, di scoprire che qualcosa è tutto il contrario di quel che pensano i più. Il N. — studente di animo se non forse di fatto — si accinge dunque a dimostrare contro Croce, Sciacca, ecc. che Leopardi è anche un grande filosofo, e che per capirlo come tale bisogna « superare il pregiudizio che il pessimismo sia soltanto uno stato d'animo più che una determinata corrente di pensiero distinta dalle altre » (?). Tutti vedono nel Recanatese un seguace di Schopenhauer? Dimostreremo che anche questo è un madornale errore. E così via... In realtà, quando Leopardi troverà posto nelle storie della filosofia, vorrà dire che la storia della filosofia sarà giunta ad uno stato di caos perfetto. Per gustare e accettare le ricerche del N. basta dimenticare il suo baldanzoso punto di partenza, e allora si riconosceranno certi utili accostamenti di passi. Il N. dà soprattutto rilievo allo scetticismo leopardiano, esteso anche (interessante) all'estetica (sospensione pirroniana dei giudizi o almeno prudenza), e si crede in dovere di *salvare il poeta* dal sospetto di conclusioni « crassamente edonistiche » di fronte alla vanità della vita, riconoscendogli intemerata « nobiltà d'animo e acume d'ingegno » (dove ci porta lo pseudoidealismo dell'educazione studentesca): sicchè il giustissimo giudizio del Garin: « nell'uomo c'è il conflitto tra il cieco destino terreno e la coscienza chiara di esso, che è esigenza, impotente, di superarlo », andrà corretto a cura del N., giacchè tale impotenza sarebbe offensiva per il virile Leopardi. Per giungere a risultati concreti nell'analisi della « filosofia » leopardiana occorre invece incominciare a considerare quel pessimismo come generato dalle medesime cause che determinavano, che so?, le balzachiane « *Illusions perdues* »: la crisi della civiltà che, cadendo dall'apollinea secolare saldezza degli ideali aristocratici, è passata in pochi decenni attraverso lo sfacelo di quei nuovi splendidi ideali illuministici che pretendevano sostituirli, ed hanno urtato contro la realtà della democrazia-demagogia di Robespierre e dell'imperialismo bifronte di Bonaparte: tutto ciò mentre la classe vittoriosa, la borghesia, sta marciando decisamente e quasi brutalmente su un terreno di ideali e moralità nuovi e ancora quasi incomprensibili. A. Scagl.].

Alfredo Panzini. — *Dizionario moderno.* Nona edizione. — Milano, U. Hœpli, 1950. In-8°, pp. xviii-997. – Alberto Menarini.

— *Profili di vita italiana nelle parole nuove.* — Firenze, Le Monnier, 1951. In-8°, pp. XIX-249. [L'essere giunto, in meno di mezzo secolo, alla nona edizione è la miglior riprova dell'esigenza a cui risponde e del favore che gode il *Dizionario moderno* del Panzini, continuato, dopo la morte di lui, da Alfredo Schiaffini e Bruno Migliorini. Non ripeteremo ciò che altre volte scrivemmo in questo *Giornale* in lode del Dizionario. Alla presente edizione, ch'è per la parte centrale una riproduzione anastatica della stampa del 1942, lo Schiaffini ha premesso un proemio, argutamente intitolato « Dal Museo dei mostri al Panorama storico d'Italia », in cui passa in rapida rassegna le successive edizioni del Dizionario, che immaginato dapprima come « collezione di anomalie e di brutture », si andò via via trasformando in « visione di vita », in « panorama di parole, di turbinanti parole ». E il Migliorini, che già aveva aggiunto pregio all'ottava edizione con un'appendice di cinquemila voci nuove, ha nella edizione presente aumentato a ottomila il numero di queste parole, accompagnandole con brevi precise spiegazioni. È noto che da decenni il Migliorini registra metodicamente i neologismi della lingua italiana. L'appendice ne accoglie una larga scelta, escludendo tuttavia i « mostricciatoli individuali mal coniati, e che per fortuna non accennano ad attecchire », e le parole anche di conio letterario, « nate da un'occasione singola e assai difficilmente ripetibili ». E questo criterio, dell'« uso incipiente », è stato tenuto anche per le voci provenienti dalle terminologie speciali, accennanti a uscire dall'uso specifico per entrare in quello generale. Il Migliorini registra anche quando non approva, e della sua disapprovazione il lettore troverà non pochi segni e varie formule (« discutibile, errato, inutile, non ben foggiato, mal coniato, malamente adoperato, di cattivo gusto, abusivo, ridicolo »). Il giudizio d'appello è lasciato all'uso concreto che sarà fatto delle parole nuove.

Accanto al Panzini così rinnovato è da mettere il volumetto che Alberto Menarini ha intitolato « Profili di vita italiana nelle parole nuove ». Gran parte di queste parole è anche nell'appendice del Dizionario moderno, che il Menarini cita tra le sue fonti. Ma accostando il suo volume al Dizionario moderno, diremo che se questo è lessico e « visione di vita », nel Menarini prevale, come dice anche il titolo del volume, la visione di vita (sempre, s'intende, attraverso le parole, che riguardano in maggioranza — ma non esclusivamente — la guerra e le sue conseguenze e la politica). Il volumetto ha carattere divulgativo, sottolineato dai pupazzetti di cui l'editore ha voluto corredarlo; ma il Menarini, ch'è un noto studioso di gerghi e lingue speciali, è come sempre informatissimo e ha saputo rendere questo suo repertorio, presentato ai lettori da Ettore Allodoli, utile anche per i non profani. G. VID.].

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

Il « Tarascuro di Santa Marta » e la « Santa Beata Lena da l'olio ». — In una lettera del Giovio al cardinale Alessandro Farnese, da Roma, in data 15 agosto 1546, di cui l'originale con firma autografa si conserva nell'archivio di Stato di Parma (parzialmente edita dal Ronchini e dal Frey, per alcuni accenni al Vasari, e riprodotta integralmente nel mio volume di *Lettere del '500*, Torino, Utet, 1948), assistiamo ad una scena che il Giovio ritrae con la consueta evidenza e spregiudicatezza: un aspro scambio di parole tra il cardinal Gian Pietro Carafa, che fu poi Paolo IV, e il cardinal Giovanni Morone, a proposito della traslazione del Concilio da Trento « in Italia » (la traslazione, com'è noto, fu poi decretata nel marzo del '47). Il Morone aveva detto che approvava la traslazione purchè non si facesse senza il consenso dell'imperatore (« disse che la laudava, ma con licenza autocratoriale »): a queste parole insorse il rigido Carafa (il « Teatino »), che fece al Morone « un bravo refrusto di brusche parole », giungendo a dirgli che egli era indegno della porpora cardinalizia. Altri rileverà il significato storico che può avere avuto cotesto aspro dissidio tra i due prelati; a noi preme qui registrare una delle tante trovate fantastiche del Giovio, nel suo linguaggio spesso curiosamente allusivo. Il Carafa, dunque, insorge, per contraddire al Morone: « ... alla qual parola voi vedeste la trisulca lingua del Tarascuro di Santa Marta che sputò *quod erat indignus purpura*, degradando la somma autorità di Cosabona ». *Cosabona* è il nome fittizio, scherzoso ma non irriverente, con cui il Giovio designa papa Paolo III; la cui suprema autorità, secondo lo scrittore, veniva offesa dal Carafa con quelle sue parole (chè il Morone era stato creato cardinale dallo stesso papa Farnese, nel '42). Ma al lettore d'oggi può riuscire strana e incomprensibile l'espressione « il Tarascuro di Santa Marta »: sebbene s'intenda facilmente ch'essa vuol essere mordacemente satirica (tra il vescovo di Nocera e i « chietini » c'era una vecchia ruggine). Che significhi propriamente « il Tarascuro di Santa Marta » apparirà chiaro a chi conosca la leggenda che fu accolta da Gervasio di Tilbury negli *Otia Imperialia* (cfr. *Scriptores rerum Brunsvicensium* etc., Hanoverae, 1707-11, t. III, p. 988), e dopo di lui da Jacopo da Varazze nella *Legenda aurea*, ed è

ricordata anche negli *Acta Sanctorum*: santa Marta affronta un orrido dragone anfibio che infestava le acque e le rive del Rodano; lo ammansisce, gettandogli acqua benedetta e mostrandogli una croce; gli lega poi al collo la sua cintura e lo trae fuori del bosco, dove il mostro viene ucciso dagli abitanti del luogo; i quali riconobbero poi sempre santa Marta come loro patrona. (E forse in relazione con cotesta leggenda è da porre la consuetudine di portare nella processione del *Corpus Domini* una figura mostruosa di serpente, detta in Francia *tarasque* e in Spagna *tarasca*). Il Giovio trovò il nome « Tarascuro » nel testo di Jacopo di Varazze: « Vocabatur autem draco ab incolis tarascurus. Unde in huius memoriam locus ille adhuc vocatur Tarasconus » (ediz. di Venezia, 1480). La leggenda del tarascuro evidentemente piacque al Giovio: in un'altra lettera, a Bernardino Maffei, segretario del cardinal Farnese, da Como, 4 febbraio 1544 (edita nelle *Lettere facete* raccolte dall'Atanagi: l'originale autografo è nella biblioteca Ambrosiana), accennando all'ostilità dell'Inghilterra verso la Santa Sede (si era al colmo della guerra di egemonia tra Francia e Spagna che si concluse con la pace di Crespy), egli scrive: « ... e non comettiamo ch'el dracone di mare se irriti a nostra pernizie... Basta, che con la prudenzia nostra diventarà manzo (*sic*) come il Tarascuro di Santa Marta nel Breviario »: dove l'immagine del « dracone di mare » va d'accordo con quella del « tarascuro ». Rimarrebbe da spiegare: « nel Breviario ». Non mi risulta infatti che un accenno alla leggenda del tarascuro sia stato accolto nel *Breviarium Romanum*. (Ho visto le edizioni coeve del 1535, Roma, Blado; 1561, Lione).

Il « Tarascuro di Santa Marta » non è dunque un nome fittizio che il Giovio usi per una persona determinata, come avevo supposto, in forma dubitativa, in una nota del volume *Lettere del '500*, movendo dalla constatazione ch'egli in certe sue lettere fa uso di « una burlevole cifra » costituita da un repertorio di nomignoli giocosi e di vocaboli convenzionali per indicare persone e cose della corte pontificia. Pare che di cotesta « burlevole cifra » il Giovio abbia fatto uso propriamente soltanto nelle lettere a Rodolfo Pio di Carpi, vescovo di Faenza, nel periodo ch'egli era nunzio in Francia: dal febbraio '35 fino a qualche tempo prima che il Carpi fosse assunto alla dignità cardinalizia (22 dicembre '36); valendosi di cotesto mezzo, d'accordo col Carpi, per dargli copertamente notizie sulle previsioni che si facevano in Roma circa la creazione di nuovi cardinali, in relazione alle difficoltà finanziarie della Curia (il Carpi era uno degli aspiranti al cappello cardinalizio). Ma sebbene la « burlevole cifra » non appaia più, propriamente, nelle lettere successive, al Carpi o ad altri, è cosa certa che il Giovio non abbandonò mai la consuetudine di valersi di nomignoli convenzionali, e di parlare di persone e cose con allusioni che dovevano essere abbastanza facili ad intendersi da chi

riceveva la lettera, ma non lo sono sempre per noi. Si presentano perciò al lettore e all'editore delle sue lettere molti minuti problemi di interpretazione e di identificazione, poco diversi da quelli che si offrono al lettore di altri autori eslege del '500, come l'Aretino e il Doni.

E poichè ho proposto una correzione al mio commento delle *Lettere del '500*, mi sia consentito proporne un'altra anche al mio commento antologico dell'Aretino (Aretino e Doni, *Scritti scelti*, Torino, Utet, 1951). Nella lettera a Girolamo Agnelli dell'11 novembre 1529, l'Aretino discorre, in verità con poco rispetto, della sepoltura « de la beata Lena da l'oglio » (*sic*). E in un luogo dei *Ragionamenti* (vol. cit., p. 276), con l'evidente proposito di prendersi gioco di certe forme d'ingenua devozione popolaresca, racconta: « ... E in un anno vi si attaccò più ceri, più veste, più camisciuole e più tavolette che non sono intorno a la sepoltura di santa beata Lena da l'olio a Bologna ». La « beata » di cui l'Aretino parla in cotesti due luoghi è certo da identificarsi con la gentildonna bolognese Elena Dall'Olio, morta in fama di santità nel 1519, che l'Aretino volle vituperare, con aperta contumelia, nel *Pronostico* del 1534 (cfr. l'ediz. del Luzio, pp. 7 e 58). Di lei discorsero brevemente il Fantuzzi e P. A. Orlandi, nelle sue *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, 1714, p. 103, poichè essa fu anche autrice di lettere « ripiene di teologiche dottrine »; e ne aveva tessuto l'elogio con molta enfasi e gran copia di favole Gasparo Bombaci nelle *Memorie sacre de gli uomini illustri per titoli e per fama di santità della città di Bologna*, Bologna, 1640. Presso la tomba di lei (nella cappella di S. Cecilia, in S. Giovanni in Monte, a Bologna), dice il Bombaci, « d'ogni intorno pendono con ordine lungo le tabelle de i voti »: d'accordo solo in questa notizia, il pio agiografo, con messer Pietro Aretino.

Giuseppe Guido Ferrero.

CRONACA

* La Commissione giudicatrice del concorso per una cattedra di lettere italiane presso l'Istituto universitario di Venezia, riunitasi nell'ottobre u. s., ha assegnato il 1° posto a Mario Marcazzan, il 2° a Luigi Caretti, il 3° a Mario Sansone. Rallegramenti. – Merita rilievo il fatto che, nella sua relazione, la Commissione giudicatrice abbia espresso nei riguardi d'uno dei ternati il giudizio ch'egli sarebbe particolarmente adatto per una cattedra di filologia italiana. E sappiamo che da una facoltà di lettere è già stato proposto e richiesto che tra gl'insegnamenti universitari venga ufficialmente compresa, come auspicato da più parti, la sopraddetta filologia.

* Nella rivista *Umana*, diretta da Aurelia Benco, figlia di Silvio, Salvatore Satta ricorda un episodio significativo della vita del compianto insigne scrittore triestino: « Chi scrive queste pagine — così il Satta —, per uno di quei capricci di cui si compiace talora la vita, fu in quel periodo (si parla dell'immediato dopoguerra) chiamato a reggere le sorti dell'Ateneo di Trieste. Nel confermare e restituire la facoltà di lettere, egli pensò, e gli parve naturale, di offrire a Silvio Benco la cattedra di letteratura italiana. Il poeta il letterato lo stilista, ma prima ancora il povero, al quale sarebbe stato non comodo, ma forse necessario, il pur modesto appannaggio di una cattedra universitaria, rispose con smarrito pudore che egli non aveva titolo alcuno, neppure una laurea, che gli consentisse di accettare l'incarico ... ».

* Anche prima che fosse lecito sperare, sono usciti, stampati con ogni decoro, i due primi volumi della collana Mattioli-Pancrazi-Schiaffini, di cui demmo notizia nel fascicolo precedente (387, 377). Dei due volumi, quello che porta il num. 75 (ultimo della collana) contiene pagine scelte, tratte a cura dell'autore da tutte le opere di Benedetto Croce. L'altro volume, 6° della raccolta, è dedicato alle opere poetiche del Petrarca.

Nell'avvertenza premessa al volume crociano l'Editore osserva che, includendo nella raccolta uno o più d'uno dei libri del Croce si sarebbe dato un'immagine assai incompleta del suo pensiero. Si è

preferito perciò « di trarre dalla serie dei suoi volumi le parti che, messe insieme e bene ordinate, dessero un'immagine, compendiosa bensì ma intera, dell'opera sua. E poichè all'uopo si prestavano, a giudizio dell'autore, meglio che non le ampie trattazioni dottrinali, i saggi e gli altri scritti di minore estensione », gli Editori hanno ottenuto « che egli stesso facesse la scelta e ordinasse le parti in modo che il libro riuscisse organico, e, quantunque composto tutto di cose che si trovano in istampa, possa dirsi in qualche modo nuovo ».

A una prima rapida scorsa lo scopo dell'antologia (I Logica della filosofia, II Critiche delle fisolofie, III Estetica o filosofia dell'arte e del linguaggio, IV Teoria della storia, V Economia ed etica, VI Saggi di critica e di storia letteraria, VII Storia etico-politica, VIII Critica filologica, IX Politica attuale, X Piccole polemiche filosofiche e letterarie, XI Ricordi di maestri ed amici, XII Pagine autobiografiche) appare pienamente raggiunto. Gradita riuscirà al lettore anche l'Appendice, che contiene, preceduta da alcune pagine introduttive, la cronologia delle opere del Croce, l'indicazione delle opere da cui sono tratti gli scritti raccolti nel volume, e un utilissimo indice analitico a cura di Antonello Gerbi.

Il volume petrarchesco accoglie le *Rime* e i *Trionfi* a cura del nostro Neri, gli abbozzi e frammenti dei *Trionfi*, l'*Africa*, i *Salmi penitenziali* e le poesie latine minori a cura di Guido Martellotti, le *Epistole metriche* e le *Egloghe* a cura di Enrico Bianchi, frammenti e rime disperse a cura di Natalino Sapegno, che ha scritto anche la lucida e densa Introduzione al volume. Il Canzoniere e i Trionfi sono riprodotti integralmente, delle opere latine si porgono ampi saggi con la versione a fronte; tutti i testi sono opportunamente illustrati. La « nota critica » in fondo al volume dà succinta notizia della tradizione testuale d'ogni opera, dei testi seguiti e delle revisioni compiute. *v.*

* La tristezza dei tempi non ha diminuito, anzi pare che dia nuovi impulsi alla vita intellettuale di Trieste. Intensa vi è l'attività delle società di cultura. Alle tre riviste che già vedevano la luce a Trieste (l'*Archeografo triestino*, *La Porta orientale*, le *Pagine istriane*), se n'è aggiunta recentemente una quarta, che riprende un titolo — *Umana* — già caro a Silvio Benco ed è diretta dalla figlia di lui; e vogliono essere qui ricordate anche le pubblicazioni periodiche dell'Università triestina. Sorgono nuove case editrici e lanciano opere di larga risonanza. Ricordiamo, benchè estranea alla più stretta cerchia d'interessi di questo *Giornale*, *La Medicina popolare in Italia*, storia, tradizioni, leggende, di Adalberto Pazzini, direttore dell'Istituto di storia della medicina dell'Università di Roma, edizioni F. Zigiotti; e sopra tutto « I 24 libri dello Zibaldone » (a cura di Giani Stuparich, Anita Pittoni, Luciano Budigna), fra i quali — per nominarne

alcuni su cui ritorneremo — Livia Veneziani Svevo, *Vita di mio marito*, Arturo Graf, *Lettere a un amico triestino*, Umberto Saba, *Uccelli*, René Dollot, *Ricordi italiani: Gabriele D'Annunzio e Paul Valéry*. E conscio di ciò che sempre e più che mai nelle condizioni presenti significa la cultura, si fa editore anche il Comune di Trieste, dando alle stampe la serie « Celebrazioni degli Istriani illustri » (di cui fa parte anche Baccio Ziliotto, *Raffaele Zovenzoni, la vita, i carmi*) e alcuni volumi verdiani: *Verdi e Trieste* dell'infaticabile Giuseppe Stefani, e *La passione verdiana di Trieste*, a cura di vari studiosi. *v.*

* Con il titolo « Recent Literature of the Renaissance, A Bibliography and Index » ci è giunto un vasto estratto da « Studies in Philology », rivista pubblicata dall'University of North Carolina a Chapel Hill, negli Stati Uniti (fa parte del n. 2, aprile 1951, da pag. 267 a 450, in-8°). Tale bibliografia riguarda libri, saggi, articoli, testi, traduzioni, ristampe, recensioni, e notizie bibliografiche in genere degli ultimi tre anni circa, ponendo in ordine ben 1821 numeri, e comprende l'intera rinascita, osservando criteri molto lati sia nella delimitazione temporale, sia in quella spaziale. Infatti si cita, ad es. al n. 21 Curtius (*Europäische Literatur u. lateinisches Mittelalter*) oppure al n. 22 un articolo su traduzioni latine e commenti nel medioevo e nella rinascita, prendendo quindi l'abbrivo molto da lontano; e si giunge al pieno seicento, ed anche ben oltre, per le opere di carattere generale; ed è cosa opportuna. Per l'ordinamento e la distribuzione del lavoro, compiuto sotto la direzione di Ernest William Talbert, si scelse il criterio pratico della divisione linguistico-geografica: dopo un capitolo che elenca le Opere Generali, attinenti alle più varie questioni, i seguenti sono dedicati alle letterature d'Inghilterra, di Francia, dei Paesi di lingue germaniche, d'Italia, di Spagna, adunando e ordinando prezioso materiale da ogni parte.

Il capitolo riguardante quella italiana è stato attentamente curato da Joseph G. Fucilla e comprende le pagg. 384-402; è suddiviso, così come quelli degli altri popoli, in vari paragrafi: opere generali (umanesimo, lingua, stampa); storia politica ed istituzioni e costumi; elenco di autori generale; autori in particolare, e cioè: il Poliziano, l'Ariosto, il Bandello, il Bembo, il Boccaccio, G. Bruno, il Castiglione, il Cellini, il Guicciardini, il Machiavelli, il Magnifico, il Petrarca, il Pulci, il Savonarola, il Tasso.

I periodici e le riviste spogliate sono soprattutto americane ed inglesi, ma pure francesi, tedesche, spagnole; le italiane, oltre il nostro *Giornale*, sono l'*Archivio storico Italiano*, *Bibliofilia*, *L'Italia che scrive*. Proseguendosi l'opera auguriamo che ne siano prese in considerazione altre. Un elenco finale dei nomi facilita la ricerca.

Cogliamo l'occasione per ricordare che una bene informata e ricca rassegna che raccoglie ed analizza le pubblicazioni anteriori dal

1920 circa al 1947 si legge nello studio di Kenneth M. Setton (la bibliografia sopra indicata non ne fa più menzione) dal titolo *Some Recent Views of the Italian Renaissance.* È stampato a cura dell'University of Manitoba a Winnipeg, 1947; e ne abbiamo innanzi l'estratto degli Atti del Convegno annuale della Canadian Historical Association di quell'anno (pag. 5-34). Questa rassegna riguarda il rinascimento in tutti i suoi aspetti, anche dal punto di vista della sociologia e degli studi economici e di quelli propriamente storici, dando largo posto oltre agli americani ed esteri in genere, anche ai lavori italiani di cui il Setton è bene informato; e s'intende che riferisce intorno alle questioni sorte in quegli anni intorno al concetto di rinascimento, al legame col medioevo, ai rapporti tra scienza e pensiero, ecc., abbracciando insomma tutto il tempo tra il Petrarca e Galileo, ed anche gli sviluppi fuori d'Italia, come ad es. in Catalogna.

Aggiungiamo ancora l'indicazione di un volume di grande interesse: *The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation* di Wallace K. Ferguson (Boston, Houghton Mifflin Co. 1948, pp. XIII-429). Su di questo libro (che ha già avuto una traduzione francese: Paris, Payot, 1950, pp. 384, préface de V. L. Saulnier) discute con somma competenza Hans Baron nella rassegna: *The first History of the Historical Concept of the Renaissance* (vedi « Journal of the History of Ideas » ottobre 1950, vol. XI, n. 4 pag. 493-510 del College of the City of New York). È infatti la prima volta che il concetto di rinascimento viene studiato nel suo complesso nelle tante interpretazioni ch'esso ebbe, dagli stessi umanisti sino ai nostri giorni.

G. De Bl.

* « Cronache culturali », edito a cura dell'Istituto Italiano di Cultura di Madrid, è un nutrito bollettino periodico in lingua italiana, che passa in rassegna con ricca informazione e con giudizi sobri e misurati tutta l'attività letteraria artistica e scientifica italiana (compreso il teatro, il cine, ecc.). Ci sia lecito testimoniare sull'utilità di questa rivista (ne abbiamo sott'occhi i numeri 1 e 2 del 1951), che così limpidamente ed in breve dà il quadro complessivo di ogni nostra manifestazione d'arte e di pensiero, colto con vivezza di sintesi, con lo scopo di intensificare le relazioni culturali fra Italia e Spagna. L'indirizzo dell'Istituto è: Madrid, Augustín de Bethencourt 1.

* « Poeti e Prosatori » è il titolo di una nuova collezione, diretta da Ugo Bernardini Marzolla, riguardante gli studi critici sulla nostra letteratura, edita dalla casa « Lucentia » di Lucca. Essa comprende due sezioni: « Letture per saggi » e « Problemi letterari ». Sono volumetti di quasi un centinaio di pagine ciascuno, stampati con dignitosa chiarezza, che si propongono di trattare con serietà e novità di intento critico i temi più salienti e impegnativi che può offrire

la nostra letteratura, in modo da approfondirne la conoscenza, sia attraverso la lettura e il commento di singole opere, sia attraverso bene informati discorsi critici. Appartenente alla prima sezione, recensiremo il vol.: *Tre liriche del Leopardi* di W. Binni. Segnaliamo qui fin d'ora due altre « Letture ». Giuseppe Petronio in *Bonifacio VIII, Un episodio de la vita e dell'arte di Dante* (Lucca, 1950, pp. 80) presenta, ed accompagna con chiaro commento i canti o episodi della *Commedia* di Dante (Inf. XIX; XXVII, 58-132; Purg. XX, 85-90; Par. XXVII, 1-66) dove si tratta o si allude al papa Caetani; precede un ampio saggio in cui si richiama alla conoscenza del lettore la figura drammatica del grande papa, quale dovette apparire alla coscienza del poeta, concludendo con un *excursus* sul valore odierno del poema. Adriano Seroni in *La « Nedda » nella storia dell'arte verghiana* (Lucca, 1950, pp. 52) ripubblica il testo dell'ampia novella che segnò una data decisiva nella produzione del romanziere, commentandola da un punto di vista sociale, forse più che artistico, con esatti riferimenti alla posizione ultima del De Sanctis e traendo opportunamente partito dall'inchiesta sulla Sicilia di L. Franchetti e S. Sonnino del 1876, coeva quindi alla creazione del Verga (del 1874). Alcune affermazioni del Seroni sono meno esatte, come quella: « l'ambiente della scapigliatura milanese ove il Verga aveva mosso i suoi primi passi di scrittore » (p. 8) mentre, lasciando Catania, l'incontro col Dall'Ongaro, decisivo per lui, è a Firenze, dove il Verga soggiornò per qualche tempo; a p. 18 si ricorda Flaubert tra le esperienze letterarie del V., mentre la sua lettura di *Madame Bovary*, documentata da una lettera riportata dal Cappellani (che il Seroni cita nella bibliografia, ma non ha forse ben presente) è tarda, e molto piena di riserbo; e a Gogol di *Anime morte* occorre sostituire, per la « influenza » vera, iniziale, quella della Percoto, ben minore certo dell'ucraino, come artista, ma di cui è documentata l'importanza per *I Malavoglia* (cfr. C. Percoto, *L'anno della fame*, a cura di A. Spaini, Torino, Einaudi 1945, pp. XI); anche Balzac penso che non abbia nulla da fare, o ben poco, col Verga. Ma la ripubblicazione della novella è sempre benvenuta. Di altri volumi diremo man mano che ci perverranno; augurando frattanto buon lavoro. G. De Bl.

Libri ricevuti:

Leon Battista Alberti. — *Della pittura*. Edizione critica a cura di Luigi Mallè. (« Raccolta di fonti per la storia dell'arte » diretta da Mario Solmi, n. 7). — Firenze, Casa editrice G. Sansoni, 1950.

Vittorio Alfieri. — *Antigone*. Introduzione e commento di Guido di Pino. (« Scrittori Italiani »). — Firenze, « La Nuova Italia » edit., 1951.

Vittorio Alfieri. — *Filippo*, a cura di Giulio Santini. (« Letture per saggi », n. 3). — Lucca, Casa editrice Lucentia, 1950.

— *Studi commemorativi in occasione del centenario della nascita.* con prefazione di Bruno Borghi. (« Università degli Studi di Firenze »). — Firenze, Soc. editrice Universitaria, 1951.

— *Vita scritta da esso.* A cura di Luigi Fassò. 2 voll. — Asti, Casa d'Alfieri, 1951.

Renato Goffredo Angelucci. — *Ottimi, distinti, buoni...* — Roma, Angelo Signorelli ed., 1950.

Annali Manzoniani, vol. V, a cura del Centro Naz. di Studi Manzoniani. — Milano, Casa del Manzoni, 1950.

Mario Apollonio. — *Metastasio.* (« Scrittori italiani », Collezione diretta da Mario Marcazzan). — Brescia, La Scuola Editrice, 1950.

Atti della Accademia Pontaniana. — Nuova serie, vol. I, Anno accademico '47-48. — Napoli, Giannini e F. ed, 1949.

Autobiography of Vittorio Alfieri tradotta da Sir Henry McAnally. — Hough, Kenion Press Ltd., 1951.

Cesare Beccaria. — *Dei delitti e delle pene*, a cura di Piero Calamandrei. (« Collezione diretta da Pietro Pancrazi »). — Firenze, Felice Le Monnier ed., 1950.

Gioacchino Belli. — *Li morti de Roma.* Presentazione di Ernesto Vergara Caffarelli. — Milano, « Milano Sera » ed., 1950.

Angelo Beolco (Ruzante). — *Moscheta*, a cura di Ludovico Zorzi e Gianfranco De Bosio. (« Opere IV ». Teatro dell'Università di Padova). — Padova, Giuseppe Randi ed., 1951.

Dante Bianchi. — *Dossi e Pirandello.* (Estratto dai « Saggi di Umanismo Cristiano » diretti da Cesare Angelini, settembre 1950, n. 3). — Pavia, La Tipografica Ticinese di C. Busca.

— *Intorno a « La Gioconda » di Arrigo Boito.* (Estratto dagli: « Studi Letterari filosofici-storici », Studio Ghisleriano. Pubblicazioni del Collegio Ghislieri di Pavia. Serie II, vol. I.) — Pavia, Tipografia del Libro, 1950.

— *Matrimoni per burla.* (Estratto dai « Saggi di Umanismo cristiano », Pavia, dicembre 1950, n. 4).

— *Pseudobaccanali a Pavia nel sec. XIV.* (Estratto da: « Studi Medievali » vol. XVI, 1943-50).

Walter Binni. — *Tre liriche del Leopardi* (Il pensiero dominante, Amore e morte, A se stesso). (« Letture per saggi », n. 2). — Lucca, Casa editrice Lucentia, 1950.

Rudolf Blum. — *La Biblioteca della Badia Fiorentina e i codici di Antonio Corbinelli.* (« Studi e Testi », n. 155). — Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1951.

G. Boccaccio. — *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di Vincenzo Romano, 2 voll. (Collez. « Scrittori d'Italia »). — Bari, Laterza, 1951.

John Paul Bowden. — *An Analysis of Pietro Alighieri's Commentary on the Divine Comedy*. — New York, John P. Bowden, Forest Hill, 1951.

Vittore Branca. — *Il cantico di frate Sole*. Studio delle fonti e testo critico. — Firenze, Leo Olschki ed, 1950.

Lanfranco Caretti. — *Saggio sul Sacchetti*. (« Biblioteca di Cultura Moderna », n. 487). — Bari, Casa editrice Laterza, 1951.

Carmina Cantabrigiensia. Textausgabe von Walter Bulst. (Editions Heidelbergenses, n. 71). — Heidelberg, Carl Winter, Universitätsverlag, 1950.

Carteggio Umanistico di Alessandro Farnese, a cura di Arsenio Frugoni. (« Nuova Collezione di testi umanistici inediti o rari », pubblicata sotto gli auspici della Scuola Normale Sup. di Pisa da A. Mancini e P. O. Kristeller, vol. VIII. — Firenze, Leo O. Olschki edit., 1950.

Fredi Chiappelli. — *Langage traditionel et langage personnel dans la Poésie italienne contemporaine*. - Université de Neuchâtel, 1951.

— *Studi sul linguaggio del Machiavelli*. — Firenze, Le Monnier, 1952.

Emanuele Ciafardini. — *Francesco d'Ovidio nella vita della Società Reale di Napoli*. (Estratto dal vol. XXIV-XXV dei Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli, 1949-50. — Napoli, L'Arte Tipografica, 1950.

Vittorio Cian. — *Scritti di erudizione e di storia letteraria*. — Siena, Casa editrice Maia, 1951.

Gregorio Cianflone. — *Un poeta latino del XVI secolo « Giano Teseo Casofero ». I suoi amici. I suoi tempi*. — Napoli, Istituto della Stampa, 1950.

Confessioni di scrittori (Interviste con sè stessi). (« Quaderni della radio », XI). — Torino, Edizioni Radio Italiana, 1951.

Lores Consano. — *Umanità di un silfo: Chopin*. (« Collana di Cultura e d'Arte »). — Milano, Mario Gastaldi ed., 1950.

Giovanni Cremaschi. — *Enrico da Settimello e la sua « elegia »*. (Estratto da Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere, Arti. Anno accademico 1949-50, Tomo CVIII).

— *Stefanardo da Vimercate*. Contributo per la storia della cultura in Lombardia nel sec. XIII. (Pubblicazioni dell'Univ. Catt. del S. Cuore, vol. XXXII). — Milano, Soc. ed. « Vita e Pensiero », 1950.

Benedetto Croce. — *Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*. (« Scritti di Soria letteraria e politica », vol. XXXIX). — Bari, Casa editrice Giuseppe Laterza, 1950.

— *Nuove pagine sparse*. - Serie I: Vita, Pensiero, Letteratura. Serie II: Metodologia, Storiografia, Osservazioni su libri nuovi, Varietà. — Napoli, Riccardo Ricciardi ed., 1949.

Benedetto Croce — *Filosofia - Poesia - Storia*. Pagine tratte da tutte le Opere a cura dell'Autore. (La letteratura italiana, Storia e Testi, n. 75). — Milano-Napoli, 1951.

G. C. Croce. — *Bertoldo e Bertoldino*. In appendice dialogo di Salomone e Marcolfo, a cura di L. Emery. (Collez. « In Ventiquattresimo »). — Firenze, Le Monnier, 1951.

Giovanni Crocioni. — *La gente marchigiana nelle sue tradizioni*. (« Ethnos », Tradizioni popolari italiane, vol. I). — Milano, Corticelli ed., s. a. (ma 1951).

Fr. Cyguaeuksesta-T. Vaaskideen. — *Suomalaisen kirjallisunskritukiü antologia Toimittanut: kanko kula*. — Helsinki, Suomalaisen Kirjallisunden Seura, 1950.

Gabriele D'Annunzio. — *International naval Disarmament Conferences at Whashington and Genoa, november 1921-april 1922*. (« Old and new Sheaves » edited by Giuseppe Prezzolini). — New York, S. F. Vanni, 1950.

Gianfranco D'Aronco. — *Bibliografia ragionata di Pietro Zorutti*. (Estratto da *Aevum*, fasc.1-2, gennaio-giugno 1945).

De Roberto, a cura di Luigi Russo. (« Romanzi e Racconti dell'800 » Collezione diretta da Pietro Pacrazi). — Milano, Casa editrice Garzanti, 1950.

Enrico Falqui. — *Prosatori e Narratori del '900 italiano*. (Collez. « Saggi »). — Torino, Einaudi, 1950.

Farsa dell'uomo che si vuol quietare e vivere senza pensieri, a cura di Benedetto Croce. — Firenze, Casa editrice Le Monnier, 1951.

Giovanni Ferretti. — *Saggi danteschi*. — Firenze, Casa editrice Le Monnier, 1950.

U. Foscolo. — *Prose varie d'arte*. Ediz. critica a cura di M. Fubini. — Firenze, Le Monnier, 1951.

Attilio Gentile. — *Carlo Goldoni e gli attori*. Con prefazione di R. Simoni. — Trieste, Libreria L. Cappelli, 1951.

Ferdinando Giannesi. — *Gli ermetici*. (« Scrittori italiani », Collezione diretta da Mario Marcazzan). — Brescia, La Scuola Editrice, 1950.

A. Gianni. — *Sommario storico della letteratura italiana*. — Firenze, « La Nuova Italia », 1951.

Goethe. — *Faust*. (« Il nobile Castello », n. 4). — Editore Francesco De Silva, pubblicate per cura de « La Nuova Italia », Firenze, 1950.

C. Goffis. — *Originalità dei « Trionfi »*. (Collana critica). — Firenze, « La Nuova Italia », ed., 1951.

Arturo Graf. — *Lettera a un amico triestino*, a cura di Baccio Ziliotto. — Trieste, Edizoni dello Zibaldone, 1951.

† Luigi Suttina, mancato a Roma l'8 ottobre u. s., era nato a Trieste nel 1883. Aveva studiato a Padova con Vincenzo Crescini e l'attraeva la carriera del bibliotecario, alla quale si preparò pubblicando nel 1908, per suggerimento di Attilio Hortis, la « Bibliografia delle opere a stampa intorno a Francesco Petrarca esistenti nella Biblioteca rossettiana di Trieste ». Le vicende della vita non gli consentirono di attuare il suo intendimento, e finì funzionario ministeriale e impiegato di banca. Ma rimase sempre fedele agli studi, che continuò a coltivare con grande amore; e se gli importanti uffici ricoperti non gli lasciarono agio di condurre a termine più ampie ricerche, partecipò con competenza, gusto finissimo e dedizione senza limiti alla fondazione e direzione di riviste che validamente concorsero a promuovere gli studi.

Prima ancora di laurearsi fondò, nel 1902, la « Bibliografia dantesca: rassegna bibliografica degli studi intorno a Dante, al trecento e a cose francescane », e tre anni dopo un « Bollettino critico di cose francescane », ch'ebbe come la « Bibliografia » vita intensa ma non lunga. Negli stessi anni iniziò anche la pubblicazione delle *Memorie storiche cividalesi*, trasformatesi poco dopo nelle *Memorie storiche forogiuliesi* tuttora fiorenti.

Dopo un lungo intervallo — c'è frammezzo la guerra e la ricostruzione, a cui fu chiamato a dar l'opera sua, delle terre liberate — fondò e diresse con F. Neri e P. S. Leicht la collana « Pallante: studi di filologia e di folklore » (1929-1932). Più fruttuosa fu la sua partecipazione alla direzione della nuova serie degli *Studi Medievali*, di cui fu una delle colonne. Nè senza l'opera sua d'animatore infaticabile gli *Studi* sarebbero risorti dopo la guerra.

Al *Giornale storico* il Suttina diede due contributi: nel vol. **90**, 87 ss. « Nuovi documenti su Francesco Berni », e nel vol. **99**, 276 ss. « Anton Francesco Doni e il duca di Ferrara », tutti e due di materia cinquecentesca. Ma il campo che prediligeva era quello indicato dal titolo della rivista a cui aveva votato la sua migliore attività. Della quale è giusto che sopravviva la memoria. *v.*

INDICE ALFABETICO

DELLA RASSEGNA, DEL BOLLETTINO, DEGLI ANNUNZI E STELLONCINI

In quest'Indice, che comprende l'intera annata (vol. CXXVIII), sono registrati i nomi degli autori e degli editori; i titoli delle opere sono dati per lo più in forma abbreviata.

Albertazzi A., ed. Fl. Del Secolo, 363.

Alfieri V., *Giornali e Lettere*, ed. W. Binni, 141.

— (*Scritti su*) in « Convivium », 184.

— *Vita, Rime, Satire*, ed. L. Fassò, 184.

Alighieri D., *Inferno*, ed. F. Montanari, 227.

— *La Divina Commedia*, ed. A. Momigliano, 218.

— *Monarchia ed Epistole politiche*, ed. G. Vinay, 320.

Annali Manzoniani, vol. III, IV, V, 108.

Anzilotti R., *Lettere del Di Breme al Sismondi*, 380.

Apollonio M., *Fondazioni della cultura moderna*, 372.

— *Metastasio*, 491.

Aretino P., *Scritti scelti*, edit. G. G. Ferrero, 481.

Ariosto L., *Novelle del « Furioso »*, ed. R. Battaglia, 122.

Azeglio (d') M., *I miei ricordi*, ed. A. M. Ghisalberti, 246.

Baldini A., v. Pascoli G.

Batllori M., *B. Gracián*, 379.

— *Jesuitas valencianos en la Italia setecentista*, 140.

Battaglia R., v. Ariosto.

Bedarida H., *A travers l'art italien du XV au XX s.* (sous la direction de), 369.

Betteloni V., *Opere complete* v. III, ed. M. Bonfantini, 141.

Bianchi E., v. Petrarca.

Binni W., v. Alfieri.

Bonfantini M., v. Betteloni.

Bosco U., *Questioni...* ecc. (Preromanticismo e romant.), 473.

Branchi E. C., *Escursioni letterarie da Londra a Firenze*, 367.

Bulst W., v. *Carmina Cantabr.*

Calcaterra C., v. Manifesti romantici.

— *Questioni ...* ecc. (Petrarca), 473.

— *Questioni ...* ecc. (Barocco), 473.

Calvi G., *Vita di Leonardo*, 268.

Carmina Cantabrigiensia, edit. W. Bulst, 489.

Ciafardini E., *Fr. D'Ovidio*, 137.

Chiari A., *Questioni...* ecc. (Boccaccio), 473.

Cordaro E., *C. Zampieri, imolese*, 233.

Cremaschi G., *Stefanardo da Vimercate*, 329.

— v. Enrico da Settimello.

CROCE G. C., (Mostra di) 138.
CROCE B., *Saluto a V. Alfieri*, 184.
— *Filosofia, poesia, storia*, 497.
CURTIUS E. R., *Europäische Literatur u. lateinisches Mittelalter*, 499.

D'AMICO S., *Questioni* ... ecc. (Teatro), 473.
DANTE, v. Alighieri.
DE CAPRARIIS V., *Fr. Guicciardini dalla politica alla storia*, 347.
DEL SECOLO F., v. Albertazzi.
DE ROBERTIS G., *Le rime dell'Alfieri*, 184.
DE TOLNAY C., *Werk und Weltbild des Michelangelo*, 230.
DONI A. F., *Scritti scelti*, edit. G. G. Ferrero, 481.
DONINI F., *Vita e poesia di S. Corazzini*, 235.

ENRICO DA SETTIMELLO, *Elegia*, ed. G. Cremaschi, 243.
ERASMO DA ROTTERDAM, *L'apoteosi di Reuchlin*, 96.

FALQUI E., *Prosatori e Narratori del Novecento italiano*, 485.
FASSÒ L., v. Alfieri.
FERGUSON W. K., *The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation*, 500.
FERRATA G., v. *Racconti lombardi*.
FERRERO G. G., v. Aretino e Doni.
FIGURELLI F., *La musa bizzarra di C. Angiolieri*, 212.
FLORA F., *Questioni* ... ecc. (Decadentismo), 473.
FRACCHIA U., *Romanzi e racconti*, 239.
FRIEDERICH W. P., *Dante's Fame abroad* (1350-1850), 340.
FUBINI M., *Ritratto dell'Alfieri*, 184.
— *Questioni* ... ecc. (Arcadia e Illuminismo), 473.
FUCILLA J. G., v. Talbert.

GALLETTI A., *Questioni* ... ecc. (Manzoni), 473.
GARIN E., *Questioni*... ecc. (Umanesimo e Rinasc.), 473.
GETTO G., *Questioni*... ecc. (Letterat. religiosa), 473.
GIRARDI E. N., *Esperienza e poesia di G. Chiabrera*, 105.
GRABHER C., *Interpretazioni foscoliane*, 123.
GRECO A., *A Caro*, 103.

HALL R. A. JR., *A short history of Italian Literature*, 478.

JANNACO C., *L'incontro dell'Alfieri col Parini*, 211.

LEVI G. A., *V. Alfieri*, 184.
— *Questioni* ... ecc. (Classicismo e neoclass.), 473.
LOPRIORE G. J., *Le satire di S. Rosa*, 125.

MAGGINI F., *Questioni*... ecc. (Critica dantesca), 473.
MAIER B., *La personalità e la poesia di C. Angiolieri*, 212.
MALAGOLI L., *Storia della poesia leopardiana*, 245.
Manifesti romantici e scritti del «Conciliatore», ed. C. Calcaterra, 356.
MARTELLOTTI G., v. Petrarca.
MARZOT G., *Questioni*... ecc. (Verismo), 473.
MCANALLY H., *Alfieri's Tragedies*, etc., 211.

MENARINI A., *Profili di vita italiana nelle parole nuove*, 492.
MIGLIORINI B. *Questioni* ... ecc. (Questione della lingua), 473.
MOMIGLIANO A., v. Alighieri.
— *Questioni e correnti di storia letter.*, 472.
MONTANARI F., v. Alighieri.

NATALI G., *Alfieri V.*, 184.
NERI F., v. Petrarca.
NIFOSÌ C., *La filosofia di G. Leopardi*, 492.

PANCRAZI P., *Nel giardino di Candido*, 368.
PANZINI A., *Dizionario moderno*, 492.
PASCOLI G., *Poesie*, ed. A. Baldini, 114.
— *Prose*, vol. I, ed. A. Vicinelli, 114.
PATETTA F., *Venturino de Prioribus umanista*, 119.
PAVESE C., *Intervista con se stesso*, 381.
PELLEGRINI F., *G. Fracastoro*, 99.
PETRARCA F., *Rime, Trionfi, Africa, Epistole* ecc., edit. F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno, 498.
PETROCCHI G., *P. Aretino tra Rinascim. e Controriforma*, 371.
PETRONIO G., *Bonifacio VIII*, 501.
PÉZARD A., *Dante sous la pluie de feu*, 88.

Racconti Lombardi dell'ultimo ottocento, ed. G. Ferrata, 269.
RENAUDET A., *Le problème historique de la Renaissance ital.*, 120.
RONCAGLIA A., *Questioni* ... ecc. (Origini), 473.
RUSSO L., *V. Alfieri e l'uomo nuovo europeo*, 184.

SACERDOTE G., *Cesare Borgia*, 121.
SAPEGNO N., v. Petrarca.
SÉGUR N., *Histoire de la Littérature Européenne*, 269.
SGROI C., *Coscienza artistica di V. Alfieri*, 184.
SERONI A., *La « Nedda » nella storia dell'arte verghiana*, 501.
SETTIMELLO v. Enrico da.
SETTON N., *Some Recent Views of the Italian Renaissance*, 500.
SPINI G., *Ricerca dei libertini*, 354.

TALBERT E. W. (ed altri), *Recent Literature of the Renaissance, a Bibliography*, 499.

VALLONE A., *La « cortesia » dai Provenzali a Dante*, 327.
VANNUCCI P., *Pascoli e gli Scolopi*, 360.
VARESE C., *Cultura Letteraria Contemporanea*, 485.
— *Marivaux-Manzoni ed altri scritti*, 491.
— *A. Momigliano*, 218.
VECCHI G., *Per la storia delle Scienze nel M. E.*, 366.
VERGOTTINI (DE) G., *P. Torelli*, 139.
VICINELLI A., v. Pascoli.
VINAY G., v. Alighieri.

WILKINS E. H., *Petrarch and Giac. De Rubeis*, 244.
— *The prose letters of Petrarch: a manual*, 489.

INDICE DELLE MATERIE DEL VOLUME CXXVIII

FRANCO SIMONE, *Note sulla fortuna del Petrarca in Francia nella prima metà del Cinquecento* . . . . . Pag. 1

ENZO BOTTASSO, *Le commedie di Lodovico Ariosto nel teatro francese del Cinquecento* . . . . . » 41

FRANCO SIMONE, *Note sulla fortuna del Petrarca in Francia nella prima metà del Cinquecento* (cont. e fine) . . . . . » 145

DOMENICO DE ROBERTIS, *Cino e i poeti bolognesi* . . . . . » 273

GIUSEPPE GUIDO FERRERO, *Manoscritti e stampe delle lettere di Paolo Giovio* . . . . . » 385

EZIO RAIMONDI, *I padri maurini e l'opera del Muratori* . . . . . » 429

VARIETÀ

ALBERTO DEL MONTE, *I Dialoghi di Sulpicio Severo e il Ritmo cassinese* . . . . . » 81

G. E. SANSONE, *Appunti sul tredecasillabo e sull'endecasillabo ipermetro* . . . . . » 176

ALDO SCAGLIONE, *Contributo alla questione del « Rodundelus » del Boiardo* . . . . . » 313

ROMANO AMERIO, *Paralipomeni critici sul testo delle poesie di Tommaso Campanella* . . . . . » 317

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

GIUSEPPE GUIDO FERRERO, *Rassegna alfieriana*: I. VITTORIO ALFIERI, *Vita, Rime, Satire*, a cura di L. Fassò; - II. B. CROCE, *Saluto a Vittorio Alfieri*; - III. M. FUBINI, *Ritratto dell'Alfieri*; - IV. *Scritti sull'Alfieri*. (Saggi e studi di Carlo Calcaterra, Annibale Pastore, Marco Boni, Giulio Marzot, Pietro Cazzani, Giuseppe Guido Ferrero, Hans Sckommodau, Marino Ciravegna, Luciano Serra, Ezio Raimondi, Ernest Hatch Wilkins, Carlo Curto, Riccardo Ghivarello, Umberto Pirotti, Robert Van Nuffel, Anton Giulio Bragalia, Onorato Castellino, Lanfranco Caretti, Stefano Fermi, Giuseppe Corsi. Rassegne e recensioni del Calcaterra, di Fiorenzo Forti ecc.); - V. L. RUSSO, *Vittorio Alfieri e l'uomo nuovo europeo*; - VI. G. NA-

TALI, *Vittorio Alfieri*; - VII. G. A. LEVI, *Vittorio Alfieri*; - VIII. C. SGROI, *Coscienza artistica di Vittorio Alfieri*; - IX. G. DE ROBERTIS, *Le rime dell'Alfieri*; - X. Articoli di quotidiani e settimanali . . . . . *Pag.* 184

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

ANDRÉ PÉZARD, *Dante sous la pluie de feu* (« *Enfer* », *chant XV*) (V. Pernicone), p. 88. — ERASMO DA ROTTERDAM, *L'apoteosi di Reuchlin* (*Apotheosis Capnionis*. Saggio introduttivo ai *Colloqui*, testo e traduzione a cura di GIULIO VALLESE (A. Deregibus), p. 96. — FRANCESCO PELLEGRINI, *Gerolamo Fracastoro* (O. Nazzari), p. 99. — AULO GRECO, *Annibal Caro, Cultura e poesia* (A. Scaglione), p. 103. — ENZO NOÈ GIRARDI, *Esperienza e poesia di Gabriello Chiabrera* (A. Scaglione), p. 105. — *Annali manzoniani*, a cura del « Centro di Studi manzoniani ». Voll. III (1942), IV (1943), V (1949) (C. Curto), p. 108. — *Poesie di* GIOVANNI PASCOLI, *con un avvertimento di* ANTONIO BALDINI. IV edizione; - *Prose di* GIOVANNI PASCOLI, *con una premessa di* AUGUSTO VICINELLI, Vol. I: *Pensieri di varia umanità* (C. Cordié), p. 114. — BRUNO MAIER, *La personalità e la poesia di Cecco Angiolieri*. Studio critico; – FERNANDO FIGURELLI, *La Musa bizzarra di Cecco Angiolieri* (M. Marti), p. 212. — CLAUDIO VARESE, *Attilio Momigliano*; - *La Divina Commedia di* DANTE ALIGHIERI, commentata da ATTIGLIO MOMIGLIANO (G. De Blasi), p. 218. — DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di FAUSTO MONTANARI (N. Bruscoli), p. 227. — CHARLES DE TOLNAY, *Werk und Weltbild des Michelangelo* (A. M. Brizio), p. 230. — ENZO CORDARO, *Un letterato imolese, Camillo Zampieri*. Saggio critico-biografico (C. Calcaterra), p. 233. — FILIPPO DONINI, *Vita e poesia di Sergio Corazzini*. Introduzione di ALDO PALAZZESCHI (L. Vigliani), p. 235. — UMBERTO FRACCHIA, *Romanzi e Racconti* (G. De Blasi), p. 239. — ALDO VALLONE, *La « cortesia » dai provenzali a Dante* (E. Bottasso), p. 327. — GIOVANNI CREMASCHI, *Stefanardo da Vimercate. Contributo per la storia della cultura in Lombardia nel sec. XIII* (G. Vinay), p. 329. — DANTE ALIGHIERI, *Monarchia*. Testo, introduz., traduz. e commento a cura di GUSTAVO VINAY. - In appendice: *Le epistole politiche* tradotte (G. Solari), p. 330. — WERNER P. FRIEDERICH, *Dante's Fame abroad. 1350-1850*. The influence of D. A. on the Poets and Scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland and the United States (A. Vallone), p. 340. — VITTORIO DE CAPRARIIS, *Francesco Guicciardini dalla politica alla storia* (E. Bottasso), p. 347. — G. SPINI, *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni del Seicento italiano* (G. Falco), p. 354. — *I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del « Conciliatore » sul Romanticismo*, a cura di CARLO CALCATERRA (V. Cian), p. 356. — PASQUALE VANNUCCI, *Pascoli e gli Scolopi*. Con molte lettere inedite del Pascoli e al Pascoli (C. Curto), p. 360. — ALBERTAZZI, a cura di FLORIANO DEL SECOLO (« Romanzi e racconti italiani dell'Ottocento ») (G. De Blasi), p. 363. — *Questioni e correnti di storia letteraria*. (Collana « Problemi ed Orientamenti critici di Lingua e Letteratura italiana » diretta da A. MOMIGLIANO, vol. III) (G. De Blasi), p. 472. — ROBERT A. HAIL JR., *A short history of Italian Literature* (L. Vigliani), p. 478. — *Scritti scelti di*

P. Aretino e di Anton Franc. Doni, a cura di GIUSEPPE GUIDO FERRERO (V. Cian), p. 481. — ENRICO FALQUI, *Prosatori e Narratori del Novecento italiano*; - CLAUDIO VARESE, *Cultura Letteraria Contemporanea* (A. Scaglione), p. 485.

Annunzi . . . . . *Pag.* 119, 243, 366, 489

Si parla di: Federico Patetta. — Augustin Renaudet. — Gustavo Sacerdote. — L. Ariosto. — Carlo Grabher. — Giuseppe Italo Lopriore. — Enrico da Settimello. — Ernest H. Wilkins. — Luigi Malagoli. — Massimo d'Azeglio. — Giuseppe Vecchi. — E. Camillo Branchi. — Pietro Pancrazi. — *A travers l'art italien*. — Giorgio Petrocchi. — Mario Apollonio. — *Carmina Cantabrigiensia*. — Ernest H. Wilkins. — Mario Apollonio. — Claudio Varese. — Carmelo Nifosì. — Alfredo Panzini. - Alberto Menarini.

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

La « Résignation » non è del Manzoni (Ireneo Sanesi), p. 126. — *Mostre bibliografiche delle biblioteche italiane* (Marina Bersano Begey), p. 248. — *Un sonetto contro papa Urbano VI* (Carlo Cordié), p. 250. — *La traduzione del « Cinque Maggio » di Ramón de Palma y Romay* (Giuseppe Fucilla), p. 373. — *Il « Tarascuro di Santa Marta » e la « Santa Beata Lena da l'olio »* (Giuseppe Guido Ferrero), p. 494.

CRONACA . . . . . *Pag.* 128, 253, 377, 497

Indice alfabetico della Rassegna, del Bollettino, ecc. . . . . *Pag.* 506

FERDINANDO NERI, *Direttore responsabile.*

Tipografia VINCENZO BONA - TORINO (1951) (24008)

UNIVERSITÀ LUIGI BOCCONI MALFASI - EDITORE - MILANO

LETTERATURE MODERNE

Rivista di varia umanità diretta da FRANCESCO FLORA

Fondata e diretta da Francesco Flora sotto gli auspici dell'Università «Luigi Bocconi» e aperta alla collaborazione dei maggiori studiosi e scrittori del nostro tempo, la rivista Letterature Moderne *unisce a un severo programma scientifico un chiaro indirizzo umanistico che la contraddistingue da tutte le consorelle, siano di letteratura militante, siano di contributi accademici e filologici. Gli articoli di autori stranieri vengono pubblicati nella lingua originale. Di ogni testo vien dato, alla fine di ogni fascicolo, un riassunto in due altre lingue.*

Nel 1951 hanno collaborato:

F. Albergamo, G. Algranati, G. B. Angioletti, S. Antonelli, VL. Arangio-Ruiz, H. Auréas, G. Baldini, E. Barbetti, G. Battelli, G. M. Bertini, A. Borlenghi, V. H. Brombert, G. A. Brunelli, A. Bruzzi, G. Galiumi, E. Chinol, M. Ciardo, C. Cordié, A. Croce, B. Croce, M. Dazzi, V. De Caprariis, G. Di Pino, V. Errante, F. Flora, R. Franchini, M. Fubini, A. Gasparetti, S. Gerevini, M. V. Ghezzo, E. Giachino, F. Giannessi, A. Giuliani, J. Granados De Bagnasco, S. Gugenheim, A. Jenni, Y. Le Hir, E. Li Gotti, E. Lo Gatto, V. Lugli, M. Luzi, R. Macchioni, B. Majer, G. Manganelli, M. Marangoni, G. Marone, H. Martineau, R. Massano, E. Mazzali, M. Mohlo, A. Mor, C. Musumarra, A. Navarria, A. Obertello, R. Paoli, A. Parente, G. Petrocchi, D. Ponchiroli, M. Puppo, C. L. Ragghianti, G. Ravegnani, Redazione, E. Rosenfeld, F. Rota, M. Scherenzel, B. Tecchi, F. Ulivi, V. Villa, E. R. Vincent, A. Zanco.

Condizioni di abbonamento ai sei fascicoli del 1951 L. 2500 (oltre pagine 120 cad.) Estero L. 3900 ($ 6).

Direzione - Redazione - Amministraz.: Via Mantova 21 - MILANO (Italia)

Bibliotechina del SAGGIATORE
diretta da GIORGIO PASQUALI

NOVITÀ:

FREDI CHIAPPELLI

Studi sul linguaggio del Machiavelli

Volume in-16° di pag. 140 – L. 500.

L'Autore, titolare della cattedra di lingua e letteratura italiana delle Università di Losanna e Neuchâtel e che ha al suo attivo numerosi studi di storia della lingua letteraria, segue un suo metodo, derivato dalle ricerche più moderne della linguistica descrittiva, che tende a precisare i dati dell'intuizione critica con i dati concreti del linguaggio. Per quanto concerne il Machiavelli, questo sforzo di precisazione ha una portata notevole: Qual'è la posizione teorica del M. di fronte alla lingua? Qual'è il materiale linguistico che egli assume per *Il Principe*? Fino a che punto è tecnificato il linguaggio del trattato? Quali spinte contrarie si oppongono alla tecnificazione? Quali sono i caratteri dell'urto e dell'assestamento tra tendenze trattatistiche e tendenze artistiche?

Ecco alcune delle domande a cui cerca di rispondere questo volume. E attraverso lo studio concreto del linguaggio, l'Autore cerca anche di risolvere problemi di interpretazione testuale e di precisare l'immagine critica di un grande e difficile scrittore.

Casa Editrice FELICE LE MONNIER - FIRENZE

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO 4° PUBBLICAZIONE TRIMESTRALE

Vol. CXXVIII (fasc. 1°) ANNO LXVIII Fasc. 381
1° Trimestre 1951

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

CARLO CALCATERRA - FERDINANDO NERI
VINCENZO PERNICONE - GIUSEPPE VIDOSSI

CASA EDITRICE G. CHIANTORE - TORINO

1951

SOMMARIO

FRANCO SIMONE, *Note sulla fortuna del Petrarca in Francia nella prima metà del Cinquecento* . . . . . *Pag.* 1

ENZO BOTTASSO, *Le commedie di Lodovico Ariosto nel teatro francese del Cinquecento* . . . . . » 41

VARIETÀ

ALBERTO DEL MONTE, *I Dialoghi di Sulpicio Severo e il ritmo cassinese* » 81

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

ANDRÉ PÉZARD, *Dante sous la pluie de feu* (« *Enfer* », *chant XV*) (V. Pernicone), p. 88. — ERASMO DA ROTTERDAM, *L'apoteosi di Reuchlin* (*Apotheosis Capnionis*). Saggio introduttivo ai *Colloqui*, testo e traduzione a cura di GIULIO VALLESE (A. Deregibus), p. 96. — FRANCESCO PELLEGRINI, *Gerolamo Fracastoro* (O. Nazzari), p. 99. — AULO GRECO, *Annibal Caro, Cultura e poesia* (A. Scaglione), p. 103. — ENZO NOÈ GIRARDI, *Esperienza e poesia di Gabriello Chiabrera* (A. Scaglione), p. 105. — *Annali manzoniani*, a cura del « Centro di Studi manzoniani ». Voll.: III (1942), IV (1943), V (1949) (C. Curto), p. 108. — *Poesie di* GIOVANNI PASCOLI, *con un avvertimento di* ANTONIO BALDINI. IV edizione; - *Prose di* GIOVANNI PASCOLI, *con una premessa di* AUGUSTO VICINELLI. Vol. I: *Pensieri di varia umanità* (C. Cordié), p. 114.

Annunzi . . . . . » 119

Si parla di: Federico Patetta. — Augustin Renaudet. — Gustavo Sacerdote. — L. Ariosto. — Carlo Grabher. — Giuseppe Italo Lopriore.

COMUNICAZIONI ed APPUNTI

La « Résignation » non è del Manzoni (Ireneo Sanesi), p. 126.

CRONACA . . . . . » 128

Spoglio dei periodici a cura di G. ARRIGHETTI, M. BONI, C. CURTO, G. VIDOSSI.

Stelloncini: L. F. Benedetto a Torino. — Ricordo di Fr. D'Ovidio. — Mostra delle opere di G. C. Croce. — Pietro Torelli. — Miguel Batllori. — V. Betteloni. — V. Alfieri. — Chiarimento su di una inesattezza.

Registrato al N. 571 del Registro Periodici del Tribunale di Torino a sensi del Decreto-legge 8-2-48, N. 47. — *Direttore responsabile:* Ferdinando Neri. Stampato con i tipi della Tipografia Vincenzo Bona di Torino.

NOVITÀ

VOLFANGO GOETHE

FAUST

Introduzione, traduzione e commento di
BARBARA ALLASON

Dopo le vecchie e ormai introvabili traduzioni del Maffei, Biagi, Guerrieri-Gonzaga, a distanza di venti anni da quella del Manacorda, ecco la versione del capolavoro goethiano, severa e fedelissima, di Barbara Allason, che già con il suo *Goethe a colloquio* e con la versione delle *Massime e riflessioni*, unica tuttora in Italia, ha provato la sua lunga familiarità cogli studi goethiani.

Bruciata in manoscritto in un bombardamento, pazientemente rifatta, vede ora la luce, preceduta da una lunga prefazione e accompagnata da un sobrio ma essenziale commento.

Se dopo la traduzione in poesia di Vincenzo Errante, che la Allason giudica un capolavoro, ella si è avventurata in una nuova versione, è appunto per la certezza che da un'opera come il FAUST sempre di più si può ricavare, e che ogni nuova traduzione, se condotta con amore devoto e criterio di assoluta fedeltà, è come una progressione con un'approssimazione sempre maggiore.

Collana IL NOBILE CASTELLO n. 4 (Ediz. De Silva).

Pagine XLII-410 in carta India, rilegato, con sovraccoperta a colori. Con un ritratto e tre litografie del pittore Menzio.

Prezzo L. 2000.

"LA NUOVA ITALIA" EDITRICE - FIRENZE